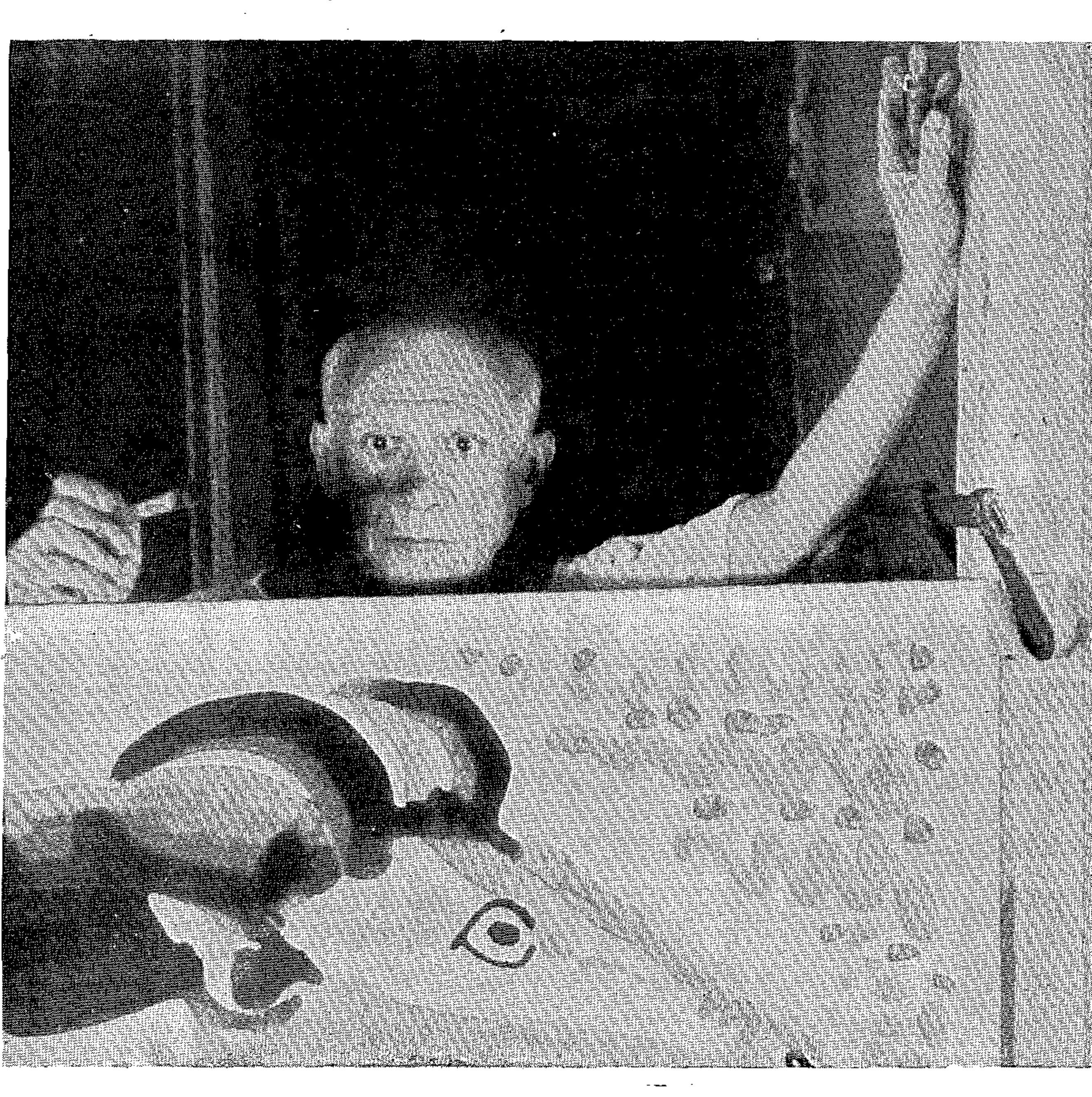
CAHIERS DU CINÉMA



59 ★ REVUE MENSUELLE DU CINÉMA • MAI 1956 ★ 59



Donna Reed et Richard Widmark sont les vedettes du film UNIVERSAL en Technicolor, COUP DE FOUET EN RETOUR (*Blacklash*), réalisé par John Sturges.

LE DES MATIÈRES
COMPLÈTE
HIERS DU CINÉMA
N° I à 50





EST
PARUE

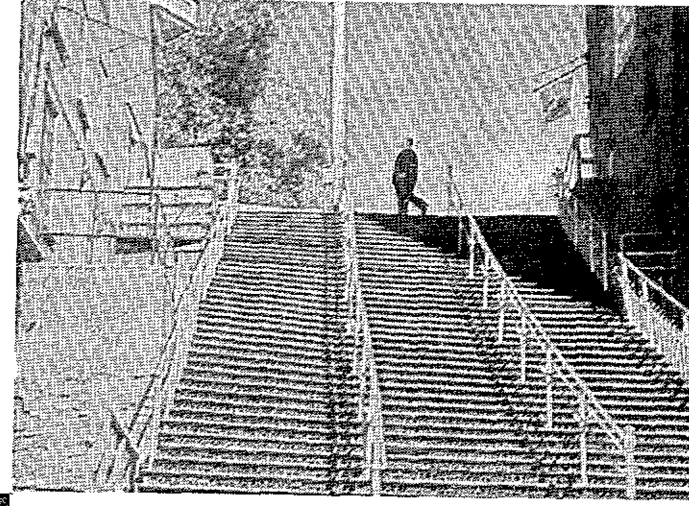


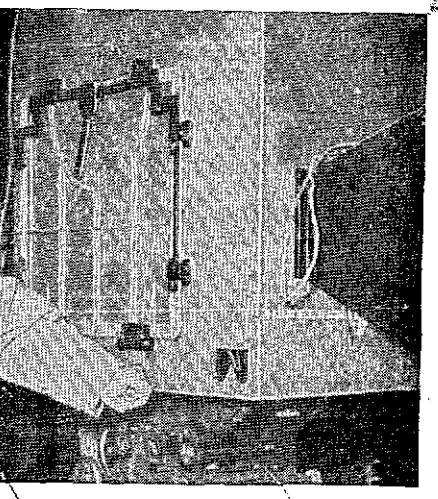
CUMENT UNIQUE

sable instrument de travail
ritable Encyclopédie
atre années de cinéma



Auteurs - Metteurs en scène - Cinéastes
aphies - Techniques nouvelles - Couleur -
Television - Livres de Cinema - Cinémas
ionaux - Index des films.





1 volume — 64 pages — format 18×26

Prix : 350 francs.

Pour nos abonnés : 250 francs.

En vente aux Cahiers du Cinéma
et dans les librairies spécialisées

NOTRE COUVERTURE



LE MYSTERE PICASSO, de Henri-Georges Clouzot, qui vient d'obtenir au Festival de Cannes le Prix Spécial du Jury.

Cet admirable film et qui ne ressemble à aucun autre marque une date dans l'histoire du film d'art et dans celle du cinéma tout court. En tentant de percer les arcanes de la *création*, Clouzot a démontré de façon saisissante que l'œuvre d'art n'est pas progression vers un achèvement défini mais une suite de mystérieuses métamorphoses. Si Emmer puis Resnais accomplirent il y a quelques années la première révolution dans le film d'art en abolissant le cadre et en pénétrant dans l'univers pictural, Clouzot accomplit la seconde en y introduisant la durée. Le génie demeurera toujours impénétrable et celui de Picasso n'échappe pas à la règle mais jamais il ne nous fut donné pareille occasion d'en sentir la présence d'aussi bouleversante façon (FILMSONOR).

En raison de la médiocrité de la programmation cinématographique de ce mois et d'une émigration générale vers Cannes, nous sommes dans l'impossibilité de vous donner le

CONSEIL DES DIX.

Cahiers du Cinéma

MAI 1956 TOME X - N° 59

SOMMAIRE

✶

Les Films



✶

CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle du Cinéma et du Télé-cinéma, 146, Champs-Elysées, PARIS (8e) - Elysées 05-38 - *Rédacteurs en chef* : André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze et Lo Duca.
Directeur-gérant : L. Keigel.

PALMARÈS DU 9e FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM

(Cannes 1956)



LONGS METRAGES.

PALME D'OR : *Le Monde du Silence,* du commandant Cousteau (France).

PRIX SPÉCIAL DU JURY : *Le Mystère Picasso,* de H.-G. Clouzot (France).

PRIX DE LA MEILLEURE RÉALISATION : *Otello,* de Serge Youtkevitch (U.R.S.S.)

PRIX DE LA MEILLEURE INTERPRÉTATION FÉMININE : Suzanne Hayward dans *I'll Cry to Morrow* (U.S.A.).

PRIX DE L'HUMOUR POÉTIQUE : *Sourire d'une nuit d'été,* de Ingmar Bergman (Suède).

PRIX DU DOCUMENT HUMAIN : *Pather Panchali,* de Sakyajit Ray (Inde).

COURTS METRAGES.

PALME D'OR : *Le Ballon rouge,* de Albert Lamorisse (France).

PRIX DU DOCUMENTAIRE : *La Course des Tours* (Italie) et *André Modeste Gretry* (Belgique).

PRIX DU FILM DE FICTION : *Le Petit âne de Magdana* (U.R.S.S.).

Mention spéciale au film : *Les Marionnettes* de Jiri Trnka (Tchécoslovaquie). En hommage à l'imagination créatrice du grand réalisateur tchèque Jiri Trnka.

Mentions aux films de recherche : *Together* (Grande-Bretagne) et *Tant qu'il y aura des bêtes* (France).

LE DERNIER JOUR DE TOURNAGE



Max Ophuls dirigeant *Lola Montes.*

par Max Ophuls

Il n'y en a pas. Il y a, le dernier jour, quelques dernières heures, mais qui ne font pas un jour. Pas de conclusion, pas d'apothéose, pas de dernier accord, pas de baguette posée sur le pupitre : le film se disloque, il se perd dans les sables.

Depuis plusieurs jours déjà, l'émiettement commence. Les gens s'en vont un à un. Eux qui, il y a quatre mois, au moment d'un contrat, avaient perdu une heure à vous prouver combien ils étaient indispensables, en prennent deux, maintenant, à vous persuader de leur inutilité. Ils veulent partir. Ils peuvent être engagés dans un autre film qui commence cette semaine : « *Voyez-vous, vous savez pourtant combien je suis consciencieuse, mais vous vous tirerez aussi bien d'affaires avec une seule script-girl. Eva le peut aussi bien que moi, et, dans ce cas, c'est aussi le syndicat français... mais, mais j'ai déjà téléphoné... d'accord avec lui, pour qu'une jeune fille allemande soit nommée... oui, déjà, je comprends... mais d'ailleurs, j'ai un télégramme. Lisez !...* »

Les télégrammes venant des autres villes, des autres firmes, des autres continents, ce sont comme des coups de poignard dans le dos, au dernier jour de la bataille.

La vedette a un télégramme, l'autre vedette en a deux. Le décorateur et l'assistant cameraman, l'habilleuse... On porte involontairement la main à l'une de ses poches et on s'étonne de n'en avoir soi-même aucun.

Molière s'en tirait mieux. C'était un *chef de troupe* avec le caractère désagréable, autocratique propre à la fonction. Et en ce temps-là, il n'y avait pas de télégrammes, pas d'autre film, pas de film du tout. Et puis les nôtres n'y peuvent rien : les coupables, c'est la course au gain, c'est le grand escalier du succès. Aussi les déserteurs sont-ils, plutôt de très lamentables déserteurs. Ils sont sensibles, lorsqu'ils ont du talent, presque autant que les membranes des appareils d'enregistrement « surcompensés » et, avant d'avoir commencé, ils flairent dans l'air du studio, le sort qui les attend.

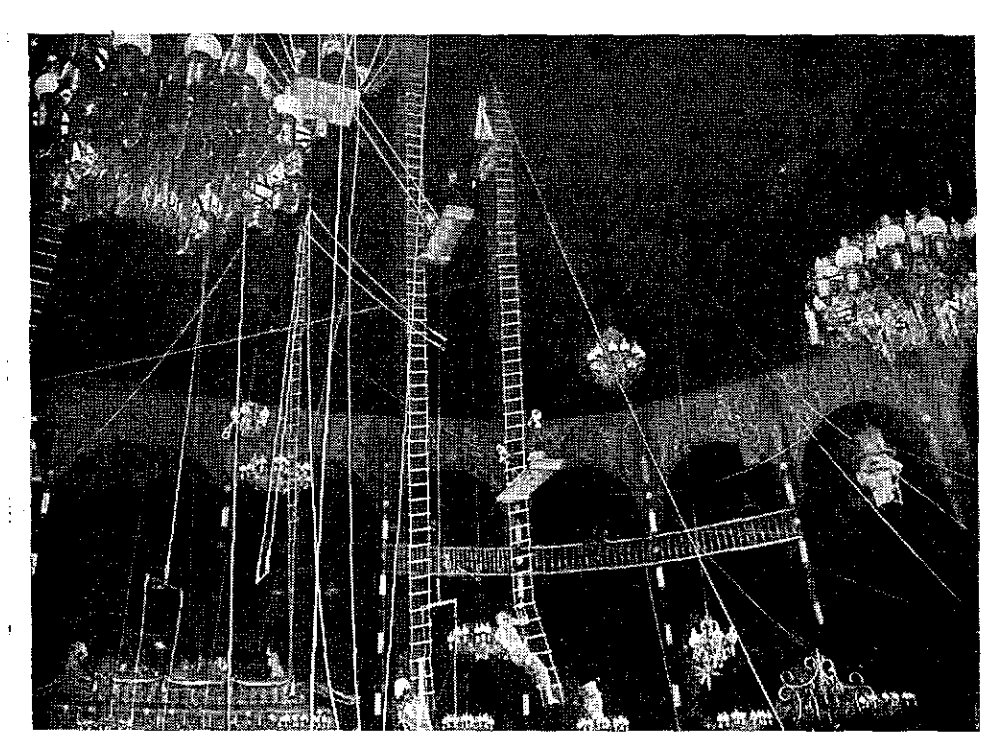
Soudain, on aperçoit, derrière les décors le mur noir du studio. Soudain une perruque ne se trouve plus être si bien peignée que le jeudi précédent, un bouton de guêtre se découd, une page du script se décolle ; on dirait presque que le courant est moins fort dans les lampes, la serveuse, à la cantine, vous présente votre compte à régler et le coiffeur demande un autographe « Pas pour moi, pour ma fille. Elle collectionne ceux de tous les artistes... ».

Devant moi l'écuyer, éclairé de vert, chante dans l'objectif de 75 mm : « *Celui qui possédait Lola, était possédé par elle...* »

Derrière moi, on chuchote : « *J'irai en Bretagne. Dans le Midi, il y a tellement de monde et je n'ai que 500 francs à mettre par repas !* » Je fais comme si je n'avais d'oreilles que pour une direction : « *Pierre, je t'en prie, encore une fois. Et un tout petit peu plus fort.* » C'est seulement pour que je n'aie pas à entendre ces Erynnies de vacances.



« Mesdames et messieurs, la comtesse de Lansfeld... » (Peter Ustinov et Martine Carol dans *Lola Montes.*)



« Toujours plus haut Lola... » (Décors du cirque dans *Lola Montes*).

« *Celui qui avant le premier jour de vacances, pense aux vacances, ne passera pas de vacances à mon théâtre* » me disait un jour un directeur de théâtre chez qui j'étais engagé comme débutant. Mais ce n'était qu'un petit théâtre de province et non un grand film. Du reste le directeur était subventionné.

Les producteurs ne le sont pas. Ils aiment à donner des vacances. Ils sourient lorsque les prises de vues tirent à leur fin. Ils sourient un : « *Enfin !* » Ils sourient. Au début — on ne sait déjà depuis combien de temps ça dure — ils avaient sorti leur sourire d'inauguration. Mathématiquement leur bonne humeur avait disparu dès la deuxième partie du tournage. Ils avaient perdu de vue les rives, surtout que, comme il arrive si souvent, le film durant plus longtemps que prévu. Ils devaient nager au large, sans côte devant eux, avec à peine un horizon à leur disposition.

Je les comprends. Le temps, en notre temps, c'est surtout beaucoup d'argent. Dans le marasme actuel, être homme d'affaires a quelque chose de particulièrement héroïque. Entre les manœuvres de bourse et la bienfaisance, les frontières s'estompent. Le dernier jour de tournage est comme un armistice pour eux. C'est dans une telle ambiance qu'on demandait au président d'une firme d'Hollywood : « *Pourquoi prisez-vous tant les scénaristes et n'aimez-vous pas les metteurs en scène.* » Et il répondit : « *Quand le scénariste est là, il s'agit d'une histoire. Quand le metteur en scène commence, il s'agit d'un devis.* »

Si j'étais un commerçant, je ne serais pas un producteur. Seuls des artistes devraient exercer ce métier. Les lourdes responsabilités financières et les cauchemars, on les supporte plus aisément, quand on a des espoirs sur le plan artistique et la légèreté d'un esprit peu réaliste est propre à aplanir les difficultés. Le dernier jour de tournage, je me suis réconcilié avec notre directeur général.

Un dernier jour de tournage, comme les lumières venaient de s'éteindre pour la dernière fois, nous étions amis, dans le studio redevenu vide, trois acteurs et moi. « *Quels bons et durs moments, nous avons passés* », dit l'un. « *Quel bon temps — et sans rideau ! Si nous brisions les décors, en guise de conclusion !* » Quelques minutes plus tard, nous étions haches en main et nous abattions les murs de plâtre. C'était en 1930. En 1955 avec nos cheveux blancs et mon crâne chauve, on aurait peine à croire à de tels emportements ! Et pourtant, cela me ferait tellement plaisir !

Ce matin, de bonne heure, j'ai voulu encore une fois aller dans le cirque abandonné. Il y avait là des gens étrangers. Je ne voyais que leurs dos : des dos solides, me semblait-il. Ils discutaient avec le chef du studio de la façon dont ils pourraient, à leur tour, utiliser et transformer mes décors. Je pense, bien à tort, que des gens qui veulent faire recuire mes rêves et en nourrir leurs propres rêves, devraient avoir le dos solide. Je ne suis plus retourné au cirque.

Maintenant que me revoilà libre, je ne sais qu'entreprendre. Pendant la nuit, comme on allait finir, j'ai perdu mes lunettes dans un tas de vieilleries. Je voulais après déjeuner aller chez l'opticien m'en faire faire de nouvelles. Mais voici mon charmant directeur de production qui me les rapporte. Que vais-je faire de mon après-midi ?

Il devrait finir dans la tristesse, en ce dernier jour de tournage, sans cette consolation : il faut qu'il y ait un dernier jour de tournage. Sinon il n'y aurait pas de prochain premier jour de tournage !

Max OPHULS.



« Maintenant que me revoilà libre, je ne sais qu'entreprendre ! »

GRANDEUR ET DÉCADENCE
DU SERIAL

par Fereydoun Hoveyda

II

PETITE HISTOIRE DU SERIAL

C'est en 1912-13 qu'apparut le sérial proprement dit avec *What Happened to Mary*, produit en douze épisodes par la société Edison, bientôt suivi de six chapitres nouveaux intitulés : *Who will Marry Mary*. Le film fut édité en collaboration avec le magazine féminin The Ladies World, dont il adaptait un feuilleton (1).

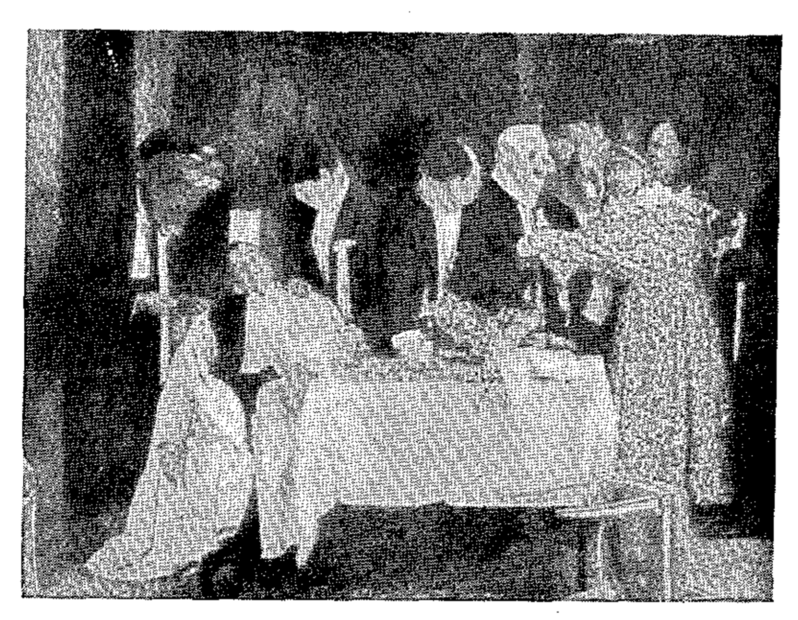
La même année, devant le succès de ce film et des « séries » venues d'Europe, la compagnie Edison en produit d'autres. *Adventures of Andy* (Charles H. France) est davantage un film à « séries » dans lequel le même acteur principal revient dans chaque bobine pour présenter une aventure complète. Le film était plus comique que mystérieux et contait les malheurs d'Andy qui tombait amoureux, avait mal aux dents, voulait apprendre à nager, etc. De la même veine sont les treize épisodes de *Mr. Wood B. Wedd's sentimental experiences* (C. J. Williams, Edison). C'est également à la série que ressortit un film en douze épisodes de Charles H. Seay : *Octavius amateur detective*; mais cette fois le genre s'installe dans le domaine du mystère policier : chaque bobine raconte une aventure complète du héros-détective. Il en va de même dans une autre production d'Edison de la même année : *The chronicles of cleek* (treize épisodes, Lessay et Wilson).

En même temps qu'Edison, Feuillade aidait à imposer le sérial, sans qu'on puisse dire avec certitude lequel était à l'origine du genre. Il nous semble plutôt que des conjonctures semblables, tant aux Etats-Unis qu'en Europe ont contribué simultanément à sa naissance.

Quoi qu'il en soit Gaumont édite dès avril 1913 le premier *Fantomas* dont les quatre autres « suites » sortirent à des dates s'échelonnant entre avril 1913 et juillet 1914. L'œuvre de Feuillade est cinématographiquement parlant supérieure aux films américains. Mais les histoires du Cinéma contiennent suffisamment de développements sur les qualités de *Fantomas* pour qu'il ne me soit pas nécessaire d'y insister ici. Je voudrais simplement faire

---

(1) Je cite pour mémoire quinze des épisodes, n'ayant pu retrouver les titres des trois premiers : The affair at Raynor's, A letter to the princess, A clue to her parentage, False to their trust, A will and a way, A way to the underworld, The high tide of misfortune, A race to New York, Fortune smiles, A proposal from the Duke, A proposal from the spanish Don, A proposition from the sculptor, A proposal from nobody, A proposal deferred, A proposal from Mary.



Les Souris grises ne dédaignent pas les têtes de vaches.

remarquer qu'au point de vue de la « longueur », les épisodes de *Fantomas* ne suivaient pas le rythme américain de une et plus tard deux bobines par chapitre. La projection du premier *Fantomas* durait plus d'une heure. Dans beaucoup de salles américaines, la règle de la longueur limitée était déjà tellement ancrée, que *Fantomas* y fut subdivisé en épisodes supplémentaires.

A cet égard je désire apporter une explication personnelle de l'apparition du genre. L'influence de la littérature feuilletonesque que tous les historiens du cinéma placent à l'origine du « sérial » est certes énorme. Mais je crois qu'une autre cause doit être également invoquée ; le spectacle cinématographique s'est développé au cours du demi-siècle à l'intérieur de conventions horaires qui se sont modifiées peu à peu. Vers les années 1910, on ne conce vait pas de séance dépassant une demi-heure ou une heure tout au plus. Les sujets adaptables dans ces cadres étroits furent vite épuisés. Le film à épisodes fut à mon sens, un moyen de contourner la difficulté et de briser les limites de temps. Les films dépassant le temps normal de projection étaient souvent morcelés en chapitres. Ainsi, Lewis Jacobs signale dans son histoire du film américain, que *Les Misérables*, le film le plus long du monde, produit en 1913, ne passa jamais en une seule séance : on en tira quatre épisodes de trois bobines chacun.

Parallèlement à la France et aux Etats-Unis, et sous cette double influence, la « série », et le « sérial » se développèrent dans d'autres pays ; ainsi, à la veille de la guerre, la Grande-Bretagne produisit *The adventures of Dick Turpin* dont les trois épisodes s'intitulaient : *Dick Turpin, The gunpowder plot, Two hundreds guinea reward* ; vers la même époque fut tourné *Exploits of the three fingered Kate* comportant également trois chapitres *(The pseudo quartette, The chemical fumes, The wedding presents)*. Mais comme dans le cas de Feuillade, les épisodes ne suivaient pas la règle américaine et étaient d'environ 1.500 mètres. En Italie aussi sortaient quelques films de ce genre, notamment *Jack l'Apache* d'Eugenio Testa. Le Danemark poursuivait ses nombreuses « séries », et abordait même franchement le sérial avec *Docteur Gar El Hama empoisonneur oriental*. Certaines histoires du cinéma nous présentent *L'X mystérieux* de Christensen comme un film à épisodes; je ne puis confirmer l'exactitude de cette information.

En 1914, l'Amérique devait produire deux sérials qui allaient faire date dans l'histoire du genre : *The perils of Pauline* et *The million dollar mystery*. Ce dernier lancé par la

Thanhouser Film Corp., commença par quatre épisodes et changea de titre pour les huit chapitres suivants devenant *Zudora*; il se poursuivit d'ailleurs en 1915 sous le titre de *The twenty million dollar mystery* qui comportait vingt parties, ce qui nous donne un total de trente-deux épisodes (1). Parfois même le titre général fut *Zudora in the twenty million dollar mystery*, comme dans le chapitre dix par exemple.

Quant aux *Périls de Pauline* (15 épisodes mis en scène par Donald Mackenzie), c'est un des films qui ont le plus impressionné le public. Je me souviens d'avoir vu vers 1935 le remake parlant des *Périls* (qui datait de 1933) réalisé par Ray Taylor. Mais cette copie ne peut expliquer le succès de l'original. C'est que Pearl White était inégalable dans le rôle de *Pauline*. Le *Paramount obtint un grand succès avec la biographie romancée de la célèbre actrice qu'un vétéran du genre*, George Marshall, devait réaliser en 1947, justement sous le titre de *The Perils of Pauline*. Le film de Mackenzie menait Pauline quinze fois à la mort pour la sauver définitivement aux dernières images. Chaque épisode était projeté en même temps que les péripéties en paraissaient dans la presse quotidienne. Cette liaison avec la grande presse qui devait être reprise dans d'autres pays, et notamment en France, contribua beaucoup au lancement du genre.

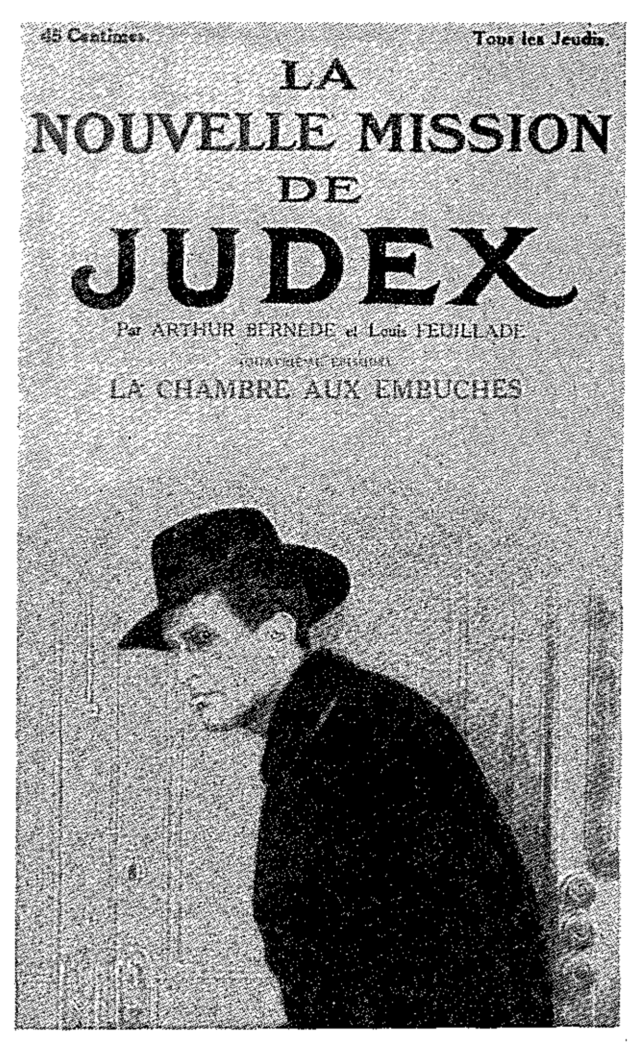
L'année suivante, en 1915, Pearl White devait revenir dans le fameux film de Louis Gasnier *The Exploits of Elaine*, plus connu en Europe sous le titre de *Les Mystères de New York* (2). Quelques personnes attribuent ces deux titres à des films différents ; cependant les *rares* épisodes que j'ai pu voir, ainsi que des recherches me confirment dans mon opinion qu'il ne s'agit que d'un seul et même film. L'erreur que je signale provient sans doute du fait que les *Exploits* ne sortirent pas d'un seul coup. Les trente-six épisodes furent projetés aux Etats-Unis sous trois titres successifs. Entre le 20 janvier et le 13 octobre 1915, les quatorze épisodes ci-après furent présentés sous le titre *The exploits of Elaine : The clutching hand, The twilight sleep, The vanishing jewels, The frozen safe, The poisoned room, The vampire, The double trap, The hidden voice, The life current, The hour of three, The blood crystals, Thedevil worshipers, The reckoning* ; les dix épisodes suivants sortirent entre le 15 et le 18 octobre sous le titre de *The new exploits of Elaine : The serpent sign, The criptic ring, The watching eye, The vengeance of Wu-Fang, The saving circles, Spontanneous combustion, The ear in the wall, The opium smugglers, The Tell-Tale Heart, Shadows of war ;* enfin, les douze *derniers épisodes furent affichés à partir* du 18 octobre sous le titre de *The romance of Elaine : The lost torpedo, The gray friar, The vanishing man, The submarine harbor, The conspirators, The wireless detective, The death cloud, The sirchlight gun, The life chain, The flash, The disappearing helmet, The triumph of Elaine.*

Quoi qu'il en soit, l'exploitation du film se fit en France simultanément avec la publication d'un feuilleton dans le « Matin », écrit par le *romancier populaire Pierre Decourcelle*, réédité ensuite en brochures illustrées par l'administration des Romans-Cinéma, à la Renaissance du Livre. Les vingt-deux premiers épisodes devinrent alors *Les mystères de New York*, suivis de dix autres épisodes (adaptés en roman-cinéma par Marc Mario) intitulés *Les exploits d'Elaine ;* on remarquera qu'au total il n'y a plus que trente-deux épisodes alors que le film *américain en comportait* trente-six. On ne saura peut-être jamais si ces absents furent supprimés ou inclus dans d'autres épisodes. Ces deux titres utilisés en France expliquent la confusion que je signalais plus haut. Parlant des *Mystères*, Sadoul écrit (Histoire générale du cinéma, Tome III, premier volume, p. 338) : « *Il n'est pas invraisemblable qu'après le douzième épisode où disparaît le personnage de la* « *main qui étreint* », *Decourcelles et le* « Matin » *n'aient amalgamé un autre sérial de Pearl White édité en 1915 aux Etats-Unis, de façon à poursuivre ses aventures pendant dix épisodes supplémentaires. Les* Exploits d'Elaine *succédèrent dans le* « Matin » *aux* Mystères. » C'est une erreur, car l'exploitation de ce sérial aux Etats-Unis montre bien qu'il s'agit du même film.

---

(1) The airship in the night, *The false friend, A leap in the dark, The top flour flat*, The mystery of the spoiled collar, of the sleeping house, of the dutch chesse, Haunted hills, The perpetual glare, The case of the Mc Winter family, The lost ships, The frozen laugh, The gentleman crooks and the lady, A message from the heart, The raid on the madhouse, The missing millions, The ruby coronet, The battle on the bridge, The island of mystery, The cipper code, The prisoner in the pilot house, The richest woman in the world, etc.

(2) *La belle Elaine (Pearl White) est l'héritière* de son banquier d'oncle exécuté par la « main qui étreint » ou l'homme au mouchoir. Le bandit poursuit la belle Elaine défendue par un détective français, Justin Clarel, policier scientifique et inventeur de premier ordre (Arnold Daly). Les poursuites sont compliquées par l'intervention de mystérieux « Chinois », personnages auxquels les romans policiers ont eu souvent recours depuis. Qui est l'homme au mouchoir ? Le propre cousin d'Elaine, Perry Bennet (Sheldon Lewis).



Chaque semaine, en même temps que l'épisode de *Judex,* la « Renaissance du livre » publiait un fascicule. Ci-dessus, celui de l'épisode intitulé : *La Chambre aux embûches.*

Les *Exploits* ou *Mystères* eurent un succès retentissant. Des imitations des aventures de Pauline et d'Elaine furent entreprises un peu partout : chaque ville voulait avoir ses mystères. Vers les années 1914-15, l'Italie donnait entre autres *Le aventure di saturnino farandola,* d'après un roman d'Alfred Assolant (1) ; l'Angleterre et le Danemark produisaient encore quelques films à deux ou trois épisodes; le mouvement gagnait même l'Allemagne où dès 1913 on avait mis en chantier des « séries » policières. Mais les détectives de ces films gardaient les apparences de leurs modèles anglo-saxons jusque dans leur nom : *Stuart Webbs, Joe Deebs, Harry Higgs,* etc. Il est curieux de constater que les cinéastes allemands n'aient pas pu créer des types « nationaux ». Seul Harry Piel incarna un personnage d'aventurier chevaleresque, mais ses films sont plus proches de l'esprit de la « série ».

(1) Le générique du film prétend qu'il s'agit d'un roman de Robida. En réalité ce dernier n'a fait qu'illustrer le livre de Assolant **Les Aventures du capitaine Corcoran.**

Toujours en 1915, l'Amérique produisit l'extraordinaire *The red circle* dont la vedette fut Ruth Roland. Maurice Leblanc l'adapta pour la France et en même temps que le film, le récit parut en fascicules sous sa signature (1).

L'engouement pour le sérial atteignait même les milieux les plus intellectuellement « avancés ». On connaît trop bien l'accueil des surréalistes aux « *Mystères* » et à « *Fantomas* » pour qu'il soit nécessaire d'y revenir ici. Le beau poème de Robert Desnos « *La grande complainte de Fantomas* » n'est pas sans rappeler la construction du sérial avec son prologue et ses épisodes : *la stupéfaction du ministre*, l'exécution du sosie, les fiançailles tragiques, la cloche sanglante, la pesée du tsar, le coup de l'autobus, le fiacre de la nuit, les fleurs empoisonnées, l'or des invalides, le mort qui tue, le pendu de Londres, le bombardement de Monte-Carlo.

Il est temps, je crois, de tenter une rapide explication de cet engouement, avant de poursuivre l'histoire du genre.

L'ENGOUEMENT POUR LE SERIAL

« *Voilà bien le spectacle qui convient à ce siècle* », s'écriait Aragon dans *Anicet ou le panorama*, tandis qu'à Nantes André Breton était exalté par les sérials (voir Kyrou : *Le surréalisme au cinéma*, p. 64). Bien avant eux, Apollinaire ne cachait pas son goût pour le feuilleton d'aventures : « *La lecture des romans populaires d'imagination et d'aventure* », écrivait-il, « *est une occupation poétique du plus haut intérêt. Pour ma part, je m'y suis toujours livré par à-coups, mais complètement huit, dix jours de suite. Ce sont même, je crois, à peu près les seuls livres que j'ai bien lus et j'ai eu le plaisir de rencontrer nombre de bons esprits qui partageaient ce goût avec moi... Nick Carter et Buffalo Bill, ces deux éloges de l'énergie contre lesquels s'élèvent bien mal à propos certains moralistes...* » (rapporté par J.L. Bouquet in *Bizarre*, numéro 2). Plus près de nous, en l'an de grâce 1954, pour présenter le feuilleton radiophonique en six épisodes à la B.B.C. : *Journey into fear*, Louis Bloncourt avoue son goût du feuilleton d'aventures et écrit : « *J'assimilais* Les mystères de Paris, Les aventures d'Arsène Lupin, Fantomas, *bref tout ce qui nous était défendu comme lectures inutiles et pernicieuses. Bien entendu, ces lectures m'ont plus profité que des années de classe et je leur dois le peu d'imagination que je puis avoir.* » (Ici Londres, bulletin hebdomadaire des services européens de la B.B.C., 8 janvier 1954.)

Il ne faut pas s'étonner de l'engouement pour le sérial. Cela tient à plusieurs raisons.

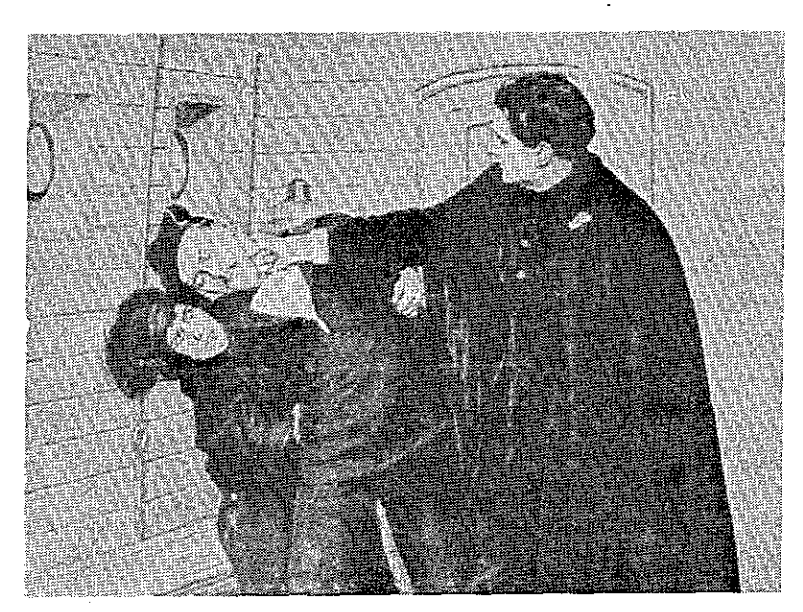
D'une part, dans le domaine littéraire, dès le mois de mai 1913, Jacques Rivière constatait dans la *Nouvelle Revue Française* le décès du roman dit « classique » et définissait les caractères du roman de l'avenir, « Le *Roman d'Aventure* » qui doit éveiller en nous « *cette curiosité libre et radieuse, cette attente du n'importe quoi, cet abandon à la beauté du monde* ».

L'article de Rivière, comme la position des surréalistes et la citation d'Apollinaire que j'ai rapportée plus haut, sont symptomatiques d'une transformation du goût ; et cette réhabilitation du roman populaire d'aventures *ne pouvait pas ne pas* influencer le cinéma. Les tenants du septième art accueillirent mal le sérial. Mais Apollinaire, Max Jacob, Aragon, Breton, Jacques Vaché, etc., d'une part, et des millions de spectateurs « populaires » d'autre part, en consacrèrent le succès.

Une autre raison, plus cinématographique, peut être aussi invoquée : le sérial, prodiguant l'action, l'énergie, l'aventure, le mystère, l'amour, contrastait heureusement avec les nombreux mélodrames, historiques ou soi-disant sociaux, qui tendaient à engloutir toute la production cinématographique. Le sérial apportait une sorte de libération des personnages et des sujets, exaltait la jeunesse de l'époque, insoucieuse des préjugés littéraires et sociaux.

L'engouement pour le *sérial fut également* très prononcé aux Etats-Unis, qui sont les seuls aujourd'hui à en produire dans le domaine cinématographique. Lewis Jacobs note dans son livre sur l'histoire du film américain que, durant les premières années de la guerre de 1914-1918, un penchant pour les westerns mystérieux et les films « à vous faire froid dans le dos », spécialement sous forme de sérial, se manifesta dans le public. Les aventures sensationnelles racontées par les sérials, *véritables contes de fées modernes*, enthousiasmèrent

(1) Comme dans le cas des Mystères, il semble y avoir eu compression ou suppression de certains épisodes dans l'édition française qui en comporte douze alors que le film américain en avait quatorze. Voici, à titre d'indication, les titres d'épisodes imaginés par Leblanc : **Le client du Dr Lamar, La main d'une inconnue, Le passé surgit, Le manteau noir, Des voleurs mystérieux, Un autre cercle apparaît, On retrouve les bijoux, Chasse à l'*homme*, *La situation se tend*, La vengeance de Smiling, La dame au cercle rouge, Epilogue.** Les titres des épisodes américains étaient différents : **Nevermore, Pity the poor, In strange attire, False colors**, etc. On voyait apparaître dans la main du criminel un cercle rouge chaque fois que l'envie de tuer le prenait.



« Judex bondissant sur Morales, lui porte un coup formidable »
(*L'Ondine*, onzième épisode de « Judex ».

les spectateurs, malgré leur extravagance. Quelque incroyable que fût l'intrigue, toute faculté critique se trouvait paralysée chez eux, lorsque l'héroïne menacée allait être tuée ou « déshonorée ». L'aventure « à l'état pur » tenait tellement le spectateur qu'il perdait toute notion de la réalité. Jacobs ajoute que le public frappait des pieds et même, dans une sorte d'élan de sympathie envers les acteurs, pleurait. Le sérial est certainement à l'origine du développement ultérieur des films de « suspense ».

Le succès du sérial fut général dans le monde et toutes les sociétés se mirent à en produire (1).

LE SERIAL PENDANT LES ANNEES DE GUERRE

Ainsi, c'est surtout pendant les années de guerre que le sérial atteignit le faîte du succès. Si en 1914 les Etats-Unis n'avaient produit que six films à épisodes, l'année suivante ils devaient en sortir quinze ; en 1916, ce chiffre atteignait dix-huit, et les trois années suivantes la moyenne variait entre seize et vingt. En 1920, au lendemain même de la guerre, on en comptait vingt-huit, comportant de onze à dix-huit épisodes : tous les records étaient battus !

Nous avons déjà parlé des films de Pearl White durant les années 1914-1915. Signalons pour 1916 aux Etats-Unis *The strange case of Mary Page* (quinze épisodes de Frederik Lewis) produit par l'Essanay et *Thimothy dobbs that's me* (dix épisodes) où Wallace Beery jouait un de ses premiers rôles et était même metteur en scène.

Cette même année, en France, Feuillade réalisa la série des *Vampires*, avec Musidora et Marcel Levesque. L'Allemagne donna *Homunculus* d'Otto Ripert qui se rapproche beaucoup plus du Golem et des drames fantastiques que des aventures habituelles des films à épisodes. Ses six chapitres illustrent le drame d'un personnage artificiel créé par un savant, qui finit par apprendre son origine, essaie de se cacher et de revivre dans de lointains pays ; mais les gens le reconnaissent et le regardent avec horreur ; il est obligé de fuir, éternel solitaire. Sa haine des hommes augmente ; devenu dictateur d'une contrée imaginaire, il fomente lui-même des troubles afin de trouver l'occasion de sévir. Frappé par la foudre, il périt à la fin. Au lendemain de la guerre d'autres sérials sont tournés en Allemagne ; *Die Herrin der Welt*

---

(1) Y compris des pastiches : Les mystères du jambon d'York ou le pied qui remue, La main qui éteint, Le pied qui étreint (France), etc.

(Maîtresse du Monde), en 8 *parties*, *conte* les *aventures* d'une vaillante jeune fille allemande qui s'enfonce jusqu'en Chine centrale pour s'approprier le trésor de la Reine de Saba ; *Die Spinnen* (*Les Araignées*, 1919) de Fritz Lang, est également un sérial (1). Par ailleurs beaucoup de films de métrage normal de l'époque s'inspirent nettement de la technique de notre genre (comme par exemple *Le tombeau hindou* de *Joe May*).

En Italie Emile Ghione tourna *Za-la-Mort, l'archange de la mort violente*. Signalons en outre, pour la France, *Tih Minh*, *Le Baron Mystère* et un film en quatre épisodes, *Le Roman d'un Mousse*, qui est un simple mélodrame.

Il ne faut d'ailleurs pas croire que le sérial se soit toujours uniquement attaqué au domaine du mystère ; à cet égard il faut signaler un film américain produit en 1915-1916, par la société Universal, *Graft* (20 épisodes) et qui, tout comme certains romans populaires, contient une critique sociale à peine déguisée. Les épisodes s'appellent, dans l'ordre, *Liquor and the law, The tenement house evil, The traction grab, The power of the people, Grindig life down, The railroad monopoly, America saved from war, Old king coal, The insurance swindlers, The harbor transportation trust, The illegal bucket shop, The milk battle, The powder trust and the war, The iron ring, The patent medecine danger, The pirates of finance, Queen of the prophets, The hidden city of crime, The photo badger game, The final conquest*. *Graft* (*La griffe*) est un réquisitoire contre les trusts (2). Certes la critique et le symbolisme de ce film sont très simplistes. Mais il n'en reste pas moins vrai que le sérial aurait pu (et il l'a fait parfois) servir de canevas à autre chose qu'à des histoires de meurtres ou de cow-boys. Cette volonté de critique se retrouvera, sous une forme légèrement plus évoluée, dans les « ciné-romans » français d'après-guerre. Aujourd'hui, le genre en décadence est devenu stéréotypé. Les sérials contemporains répèrent les mêmes aventures, les mêmes situations, les mêmes personnages. Mais que le sérial puisse servir une autre cause, cela ne fait pas de doute. A cet égard on trouve des renseignements précieux dans la revue corporative *Motion Picture Herald*. C'est ainsi que dans le numéro du 30 juillet 1949, on peut lire la lettre suivante d'un certain Robert H. Perkins, directeur d'un cinéma de Woodbine (U.S.A.), à propos de *The Ghost of Zorro* : « *J'ai déjà projeté trois épisodes de cette production qui me paraît semblable en tout point aux précédents Zorros en sérials. Le genre semble avoir besoin d'un peu d'air frais. Pourquoi ne pas réaliser des comédies-sérials ? N'importe quoi de nouveau, de différent au lieu de ces redites...* »

En 1917, aux Etats-Unis, on voit, entre autres, William Christy Cabanne, assistant de D.W. Griffith et metteur en scène de Fairbanks, tourner *The Great Secret* en 18 épisodes, et Charles Brabin, le futur réalisateur du *Masque de Fu-Manchu*, réaliser les 15 chapitres de *The Secret Kingdom*. Désormais la plupart des sérials comportent deux bobines par chapitre au lieu d'une. Signalons aussi que Pathé édite en Amérique un drame conjugal en 15 épisodes, *The Neglected Wife*.

En France, Feuillade réalise coup sur coup *Judex* et *La Nouvelle Mission de Judex*. Ce personnage imaginé par Arthur Bernède et Louis Feuillade est une sorte de justicier redresseur de torts. Depuis Rocambole, le défenseur de la veuve et de l'orphelin est devenu le héros par excellence du feuilleton populaire : il se maintiendra dans le sérial. (Il est curieux de noter que le nouveau Judex américain, dans le sérial contemporain, a pris la figure assez sinistre de Batman...) Cette même année, on projette en France, en 16 épisodes, *Le Masque aux Dents blanches*, tiré d'une production américaine de Pathé, en 20 épisodes, *The Iron Claw* (il semble que dans l'édition française de ce film quelques épisodes aient été supprimés)

En Italie, vers 1916-1917, Emile Ghione lance *I Topi Grigi* (*Les Souris Grises*), *Il Triangolo Gialto* (*Le Triangle Jaune*), etc. (3). Ghione avoue lui-même que le personnage de Za-la-Mort lui

---

(1) Récemment projeté à la Cinémathèque française, ce sérial a gardé plus de fraîcheur que bien des films de son temps. Le récit se suit aisément, malgré l'absence de sous-titres. La technique cinématographique apparaît fort audacieuse pour l'époque. Seuls un décor peint, une grosse invraisemblance, un jeu d'acteur très appuyé, ici et là, rappellent parfois l'âge véritable de l'ouvrage. On n'y sent peut-être pas ce que les connaisseurs appellent le « style Lang », mais cela tient davantage aux nécessités du genre traité. Quant à croire que ce film ne signifie rien, c'est aller un peu vite en besogne. Le héros sportif, justicier et casse-cou, y est souligné jusque dans le choix de ses nombreux vêtements. On connaît le culte de ce genre de héros dans le sérial américain où il a fini par donner naissance aux Superman et autres Batman. Il est intéressant de noter en plus les nombreuses similitudes de conception, de scénario et de style entre ces **Arraignées** de l'époque allemande de Lang et tous les sérials américains. Enfin, devant la bêtise consternante de beaucoup de films d'aventures d'aujourd'hui, on se demande pourquoi il ne se trouve pas un producteur audacieux pour reprendre une histoire du genre de celle des **Arraignées**.

(2) Sadoul donne le résumé du scénario du seizième épisode dans son **Histoire** (Tome III, 1er vol., p. 336).

(3) Les **Souris** comportaient six épisodes : **La busta nera, La tortura, Il covo, 6 000 volts, A mezzaquarassima.**

a été inspiré par Arsène Lupin. « *Pour l'honneur de notre production nous avions besoin de créer quelque chose d'équivalent* » (1). Et Za-la-Mort (en argot ! vive la mort) fut fiancé à Za-la-Vie (rôle joué par Kally Sambucini). Ces aventures abracadabrantes, comme plus tard celles du *Fiacre numéro treize* (de Pacchioretti et Capozzi) s'inspiraient nettement des conceptions cinématographiques de Feuillade ; je n'insisterai pas davantage, tout le monde ayant eu l'occasion de les revoir dans le cadre de l'exposition italienne organisée par la Cinémathèque française (2).

En 1919, George Marshall commence à réaliser la série des *Adventures of Ruth*, qui allaient se poursuivre les années suivantes et rendre célèbre la belle Ruth Roland.

LES AVENTURES DE RUTH ROLAND

Le premier film de cette série comportait 15 épisodes : *The wrong Countess, The celestial maiden, The bewitching spy, The stolen picture, The bank robbery, The border fury, The substitute messenger, The harem model, The cellar gangsters, The forged check, The trap, The vault of terror, Within hollow walls, The fighting chance, The key of victory.*

Le film fut présenté en France en 1924. En voici le scénario.

Les journaux rapportent quotidiennement les forfaits de la « Bande des Treize ». On en parle partout, même au collège de jeunes filles où se trouve la belle Ruth dont le fiancé, Bob Wright, voyage en France. Ruth est appelée au chevet de son père mourant. Son cousin Paul Brighton est également là. Le père révèle qu'il est la victime de la Bande des Treize qui recherche un éventail contenant un secret fort important. Il adjure sa fille et son neveu de continuer la lutte contre les redoutables bandits. Il annonce à Ruth que des clefs lui seront remises en même temps que des instructions qu'elle doit suivre à la lettre. Le maître d'hôtel Ralph et le cousin décident

(1) Voir **« Cinquante anni di cinema italiano »**, Rome, 1954, pp. 22-24. Citons comme autres sérials italiens : **La grande Vergogne, Anime Buoi**, etc.

(2) Il convient de mentionner les films du réalisateur-acteur-acrobate Harry Piel qui s'est acquis un nom important dans le genre en Allemagne. A notre sens, il se rapproche plus de la série que du sérial.



N'est-ce pas le sinistre Dr Fu-Manchu qui, entouré comme d'habitude de fort jolies filles, gouverne la planète Mars ? (Flash Gordon conquers the Universe, 1938).

d'aider Ruth dans sa mission de vengeance. La première clef la conduit au *Grand Hôtel où elle* entre en possession de l'éventail ; là, la mystérieuse comtesse Zilka a retenu une table. Les émissaires de la Bande prenant Ruth pour la comtesse, la conduisent à leur repaire, où les Treize se tiennent derrière un rideau. La véritable comtesse arrive et une lutte s'engage entre les deux femmes. Ralph qui, pour mieux venir en aide à sa jeune maîtresse, s'était engagé dans la Bande, arrive à la faire fuir. Chez elle, une deuxième clef l'attend : elle doit se rendre *chez son cousin pour lui remettre un collier qui lui avait été volé.* Mais celui-ci, réveillé, avait alerté la police. Ruth s'enfuit grâce à un déguisement. Son cousin part pour l'Europe, mais le fiancé de Ruth doit arriver bientôt. Bull-dog, chef des Treize, vient de découvrir que Ruth n'est pas la vraie comtesse. Il s'introduit chez la jeune fille pour la tuer. Mais la police va arriver. Ruth qui veut faire arrêter toute la bande, laisse pour le moment Bull-dog s'enfuir.

Quelques jours plus tard, Bob arrive de Paris et Ruth convie à cette occasion tous ses amis *à une garden-party. Sur une table, elle trouve un nouveau* billet lui enjoignant d'emmener ses amis à un ranch qu'elle possède, afin d'aider une nouvelle victime des Treize, un réfugié mexicain, Don Justino. Arrivée au ranch, elle vole seule au secours de Don Justino qu'un certain colonel Hardace vient de dépouiller de trois paires de sacoches contenant de l'or. Déguisée en danseuse espagnole, elle se rend chez le faux colonel et retrouve l'or. Entre temps, la vraie-fausse-comtesse Zilka, en accord avec Bull-dog, s'était engagée chez un milliardaire dont elle devait enlever le fils unique. Mais une nouvelle clef met Ruth sur la voie. Bull-dog essaie alors d'enlever Ruth, mais Bob arrive à temps pour sauver sa fiancée.

A quelque temps de là arrive de Russie le véritable comte Zilka qui invite la mystérieuse comtesse à venir prendre sa part d'un héritage fabuleux. Mais la véritable héritière n'était autre que Ruth, qui grâce à une nouvelle clef, pénètre dans le château du comte Zilka, s'empare de l'éventail authentique et entre en possession de la fortune. La Bande des Treize est arrêtée et *la belle et bonne Ruth épouse tranquillement* son amoureux.

Ici le justicier prend la figure d'une jeune et belle fille, rompue aux acrobaties, pleine d'énergie et de santé. C'est une nouvelle réincarnation de Pauline et d'Elaine. Malgré toute absence de réalité, malgré l'enchevêtrement et la multiplication des mystères, le film était mené à un tel rythme que le public marchait sans se soucier du reste.

Les Aventures de Ruth obtinrent un succès comparable à bien des égards à celui des *Mystères de New-York*. En 1920 on retrouvait Ruth dans *Ruth of The Rockies*, mis en scène par G. Marshall, et en 1921 dans *The Avenging Arrow*, réalisé par William Bowman et W.S. Van Dyke. Elle tourna de nombreux autres sérials jusqu'au parlant.

LES DERNIERES ANNEES DU MUET

1920 est l'année qui marque l'apogée du genre. Sur les 28 sérials produits aux Etats-Unis, citons notamment *Daredevil Jack* réalisé par Van Dyke, et deux autres, mis en scène par James W. Horne, et où Warner Oland retrouve son succès des *Mystères*, *The Third Eye* et *The Yellow Arm*. Pour 1921, signalons la première apparition régulière de Tarzan avec les 15 épisodes de *The Son of Tarzan*, réalisés par Harry J. Revier (1). Le personnage créé par Edgar Rice Burroughs devait revenir dans de nombreux *sérials. La même année Edward Sedgwick réalise un nouveau Fantomas* en 20 épisodes pour la Fox-Films. En 1922 Edward Leammale met en scène, chez Universal, *The Days of Buffalo Bill* en 17 chapitres ; grâce au succès de *Tarzan*, de nombreuses aventures africaines et de jungle sont produites. Dans un de ces sérials, on voit même la reconstitution plus ou moins romancée d'une aventure réelle, *With Stanley in Africa* (18 épisodes). En 1923, William Desmond, le prestigieux acteur dont j'ai déjà parlé, tourne ses premiers sérials, et *Pearl White revient avec Plunder*. Erle C. Kenton, que les amateurs d'épouvante connaissent bien pour ses films de la série Frankenstein, met en scène, en 1924, les dix épisodes de *Fight and Win*. L'année suivante, Spencer Gordon Bennet, le prolifique sérialoman de la Columbia, réalise son premier film à épisodes, *The Green Archer*, tiré du fameux roman d'Edgar Wallace, *L'archer vert* avec la belle Allene Ray. On voit en 1927 Jean Arthur tenir la vedette dans les 10 chapitres de *The Masked Menace*. En 1928, Tarzan, qui avait déjà fait l'objet d'un sérial et de quelques métrages normaux, revient dans notre genre avec *Adventures of Tarzan* et *Tarzan the Mighty*. L'influence exercée par les sérials de Tarzan sur les enfants de l'époque est notamment évoquée dans la nouvelle de William Saroyan intitulée *Le Zeppelin du Dimanche*.

Dans mes souvenirs d'enfance, je revois encore William Desmond sautant de son cheval dans un train en marche et Richard Talmadge se laissant tomber du parapet d'un pont. Je peux

(1) Le premier Tarzan cinématographique date de 1916, Tarzan, The Ape Man.



...Tandis que Flash Gordon, Superman avant la lettre, accompagné de son éternelle fiancée, cherche l'alliance et la protection du roi des hommes ailés dans la lointaine planète Mongo (Flash Gordon, 1936).

aussi évoquer le sourire de Tom Mix triomphant des « traîtres » qui sortaient des branches d'un arbre et les nombreux sauvetages opérés par les chiens Rin Tin Tin, père et fils. Mais je serais bien incapable de vous raconter en détail les péripéties de tous les sérials que je cite. J'ai eu la chance de voir ou de revoir plus récemment quelques-uns d'entre eux, comme *Les Aventures de Ruth*, chez des amateurs qui en avaient acheté des copies aux débuts du parlant.

Au lendemain de la guerre de 1914-1918, la production du sérial se poursuivit encore quelque temps et sur une petite échelle en dehors des Etats-Unis. En France on produit *Mysteria*, *Voleur de Femmes*, *La Hurle*, etc. L'Italie donne *Vers l'Imprévu*. Ghione, acteur et metteur en scène dont nous avons déjà parlé, réalise *Za-la-Mort contro Za-la-Mort*, *I Quatri Tramonti*, *Il Sogno Di Za-la-Vie*. Emile Ghione, né en 1891 et mort en 1930, fut une des plus intéressantes figures du vieux cinéma italien. Il rappelle à bien des égards Feuillade ; comme lui, il joua un grand rôle dans le développement de l'art du cinéma (1). Le Danemark tourne en 1921 *La Favorite du Maharadjah*. Signalons aussi quelques films de Feuillade, comme *Parisette* (12 épisodes).

Mais petit à petit la plupart des pays délaissent le genre. En France sous l'impulsion de Feuillade et de ses collaborateurs et imitateurs, le sérial devient le ciné-roman, genre à mi-chemin entre le film à épisodes et le film à plusieurs époques. Comme je l'ai déjà indiqué, à mon avis il ne faut pas confondre ces deux genres, malgré les points de ressemblance. Le ciné-roman ou ciné-feuilleton tel qu'il a été réalisé jusqu'aux dernières années du muet, notamment par la société que dirigeait Louis Nalpas, n'a pas la rigueur de construction du sérial américain, ni ses rebondissements périodiques. J'ai cité au début de cette étude quelques titres de ciné-romans de cette époque. Je désire simplement ajouter ici qu'en ce qui concerne les sujets, ce genre s'éloigne de plus en plus du mystère policier pour se rapprocher davantage de la formule du « roman populaire ». Tout n'y est pas qu'action ; un souci de critique sociale, de reconstitution

(1) Voir notamment « Storia del cinema muto italiano » de Maria Adriana Prolo. Tome Ier (Milan, 1951), pp. 40-41, 71-72, etc.

historique s'y fait sentir. Je me rappelle encore aujourd'hui une scène de *Surcouf* où le pirate juché sur un mât menait ses hommes. Un officier lui demandait « *Qui es-tu ?* », et lui, de répondre « *Surcouf !* » Des images rapides se succédaient, entrecoupées toutes les dix secondes par un titre : « *Surcouf* » *!* qui grandissait petit à petit pour remplir tout l'écran. Ce montage donnait un rytume haletant à la scène qui m'avait beaucoup impressionnée.

Pour mieux souligner ma thèse, je résumerais ci-dessous 3 scénarios des années 1924 (j'ai vu les films en 1935).

L'Orphelin de Paris (1924, je crois) de Feuillade était divisé en 6 chapitres : Félix est orphelin à 15 ans et est recueilli à Nice par son oncle, qui exerce le métier de garçon de recettes. Après le dîner, le fiancé de sa cousine s'en va, pendant que l'oncle découvre que de l'argent lui a été dérobé. Félix saute sur un vélo, suit le fiancé et, au moment où ce dernier allait prendre le train le confond et le fait arrêter. La police l'engage comme détective, et dès lors l'histoire se transforme ; on menace un riche rentier d'enlever sa fille Josette. Le rentier engage Félix qui se déguise en bonne et finit par dépister les criminels, la gouvernante de Josette et le propre neveu du rentier.

L'Enfant des Halles de René Leprince, d'après un roman de J.-H. Magog, sombre tout à fait dans le mélodrame. Au premier chapitre, un riche canadien, Belmont, perd son fils dans un accident d'auto alors que sa fille est enlevée par le vagabond Peaudure (Signoret) qui, pris de peur, la dépose dans un tas de choux... aux halles. Le petit Berlingot, fils d'un avare, la trouve et la fait adopter par une famille d'honnêtes travailleurs, les Mercadion. Un jour que Berlingot dormait sous un arbre, les Belmont passent, et la dame obsédée croit que c'est son fils disparu. Les médecins déclarent au mari que, pour sauver la raison de sa femme, il doit adopter l'enfant. Le père avare accepte contre espèces sonnantes. Quinze ans après, Berlingot a hérité des Belmont et revient en France. Son père est devenu membre d'une bande dirigée par Mortimer qui n'est autre, que l'ex-vagabond Peaudure. Le bandit cherche à voler Berlingot par l'intermédiaire de la belle « princesse » Mila. Son père essaie de le rejoindre. Mais Mortimer qui a tout compris, séquestre le véritable père et prend sa place. Berlingot, tombé amoureux de l'ex-petite fille trouvée, Renée, découvre qu'on veut l'empoisonner. Il surprend les manœuvres de Mortimer qui arrive à prendre la fuite. Cependant le véritable père a pris également la fuite et se meurt dans un hôpital où il appelle Berlingot et lui avoue tout. Berlingot poursuit les bandits. Mortimer, abattu par sa complice Mila, « se met à table » avant de mourir. Berlingot rend toute sa fortune à Renée, puis tout deux se marient...

On est vraiment loin du sérial américain.

Je cite un dernier scénario, celui de *Mandrin* de Henri Fescourt, d'après Arthur Bernède (l'auteur des *Judex)* et qui parut en feuilleton dans le *Petit Parisien*. C'est une aventure dans un cadre historique. Le film commence par montrer la misère du peuple sous Louis XV ; les agents du fisc briment les pauvres, notamment le beau-frère de Mandrin. Ce dernier se révolte, organise une bande et le film raconte alors plusieurs épisodes de sa lutte contre le sinistre fermier général. On y voit même Voltaire sauvant à plusieurs reprises Mandrin.

Après la mort de Feuillade en 1925, de nombreux ciné-romans sont produits, notamment par Maurice Champreux (son gendre), Henri Fescourt, René Leprince, Le Somptier, Luitz-Morat, etc. J'en ai cité, à titre indicatif, quelques-uns dans ma filmographie, aux années correspondantes (1).

Ces quelques précisions données, revenons au sérial proprement dit. En 1929, l'apparition du son marque aux Etats-Unis une baisse dans sa production. Quelques films déjà commencés sont terminés et on n'en compte plus que dix en tout, dont deux avec « bruits ».

A cette époque les lois du sérial sont définitivement élaborées, et le genre se plie scrupuleusement aux caractéristiques que j'ai essayées de dégager. Les grands réalisateurs ont tous quitté ce domaine, laissant la place à d'autres qui ne se soucient guère d'innover. Les sujets ne se renouvellent pas et la plupart des productions des dernières années du muet, étouffent dans le cadre de « lois » strictement appliquées. On est loin de *Fantomas* ou des *Mystères* : les situations ont été tellement répétées que le public ne les supporte plus. Les scénarios privés des « trouvailles » des maîtres sont de plus en plus enfantins. En même temps on projette de moins en moins les chapter-plays dans les grandes salles des autres pays : l'exploitation se rétrécit.

(A suivre.)

Fereydoun HOVEYDA.

---

(1) A paraître avec la troisième partie de cette étude.









Les quatre grandes figures du serial américain contemporains, inpirés par les comiques : de haut en bas :

— Captain Africa,

— Batman et son inséparable petit Robin,

— Superman et ses deux collègues ès journalisme,

— Rocketman, le justicier à la fusée portative.

On remarquera l'analogie vestimentaire de ces quatre héros qui ne sont qu'une seule et même personne : le surhomme. Captain Africa est un Batman sans cornes. Superman se passe du masque classique, tandis que le casque interplanétaire de Rocketman lui donne l'allure des chevaliers du moyen âge.



Rita Hayworth et Orson Welles dans *La Dame de Shanghaï.*

RITA ASSASSINÉE ou comment on détruit les mythes

par Jacques Siclier

Les Editions du Cerf publieront prochainement un livre de Jacques Siclier intitulé LE MYTHE DE LA FEMME DANS LE CINEMA AMERICAIN. *L'auteur a tenté de retracer, dans ses grandes lignes, et en soutenant une thèse personnelle, l'évolution qui part de la figure idéale de Garbo, la Divine, pour aboutir à la misogynie sans concession du* Tramway nommé Désir. *Selon lui, pour des raisons sociales, inscrites en filigramme dans les films qu'il examine, le cinéma américain a été amené peu à peu à détruire un mythe qu'il avait créée au temps du muet et qui correspondait alors à une conception de la femme qui n'a plus, à partir d'un certain moment, trouvé de correspondance dans la réalité.*

Il ne s'agit pas d'un panorama de l'amour ou de l'érotisme mais d'une histoire de la femme américaine envisagée dans ses différentes représentations mythiques.

Le chapitre suivant, qui est l'un des chapitres-clés de cette histoire racontée un peu comme un roman nous fait assister à la destruction de Rita Hayworth dans La Dame de Shangaï. *Rita Hayworth a été présentée auparavant comme la reine des pin-up girls, consacrée par* La reine de Broadway. *Une analyse de* Gilda, *film incompris au Festival de Cannes 1946, a montré comment, dès cette époque, la royauté de la femme atomique était dangereusement menacée. Voici la mise à mort par Orson Welles, génie maudit de Hollywood et époux de la splendide dame de Shangaï.*

ORSON WELLES TOURNE UN FILM COMMERCIAL AVEC RITA HAYWORTH

Au printemps 1946, Orson Welles et Rita Hayworth avaient annoncé leur intention de divorcer.

Après réflexion, ils partirent en croisière. On apprit ensuite qu'ils tournaient ensemble *La Dame de Shangaï*.

Depuis la rupture, en 1942, de son contrat avec la R.K.O., Orson Welles est en passe de devenir un nouveau Stroheim. On ne l'accepte plus que comme acteur. En 1945, l'échec de *L'Etranger* a mis pratiquement fin à sa carrière, au moment où celle de Rita Hayworth s'affirmait au contraire éclatante.

Orson Welles, metteur en scène maudit, n'a plus rien à faire en Amérique. Orson Welles, mari de Rita, peut boucler ses malles et s'en aller. Mais, Rita, grande vedette de la Columbia, ne manque pas d'influence. Réconciliée pour un temps — le dernier — avec son monstre d'époux, elle demande aux dirigeants de la firme de confier un film à Orson Welles. Concert de clameurs épouvantées. Rita revient à la charge. Elle sait choisir ses arguments. Il suffit d'imposer un scénario sans danger. La réunion au générique de ces deux noms célèbres : Rita Hayworth-Orson Welles, fournira un élément commercial de premier ordre.

Les hommes d'affaires réfléchissent et se laissent convaincre. Orson Welles accepte de tourner un film policier, tiré d'un roman de Sherwood King. Pour la première fois, il dirige sa femme, super-vedette de cette production qui doit faire du bruit.

Pour faire du bruit, elle en fait. Mais pas exactement celui qu'on espérait. Et la belle Rita ne sort pas indemne de cette entreprise qu'elle a, par inconscience ou par masochisme, on ne sait trop, encouragée. Il ne faut pas tenter le diable. La femme d'Orson Welles aurait bien dû savoir que le diable a plus d'un tour dans son sac (1).

Docile, en apparence, Orson Welles a fait ce qu'on lui a demandé. Mais il l'a fait avec une intention bien précise. Aux yeux des producteurs, il a gâché sa dernière chance. En fait, il prend sa revanche sur Hollywood avant de disparaître; il tue Rita Hayworth.

On se demande pourquoi le film, achevé, n'a pas été détruit. Geste chevaleresque de la part des gens de la Columbia, dupés mais beaux joueurs et admirant ce dernier coup d'audace ou, simplement, désir de récupérer tout de même un peu d'argent ? Après quelques coupures par ci, par là, le film a été lancé dans le circuit commercial. Les spectateurs américains ne l'ont jamais pardonné à Orson Welles.

Rien, dans le scénario de *La Dame de Shangaï* ne laissait supposer une telle explosion. L'histoire si compliquée qu'on a du mal à s'y reconnaître n'est même pas au niveau de l'intrigue de *Gilda*. C'est du roman policier de second ordre, relevé par l'attrait érotique des belles épaules de l'héroïne ; une sorte de résumé des poncifs du film noir.

Se promenant un soir dans San-Francisco, un marin irlandais, Michaël O'Shea, rencontre une très belle femme qu'il sauve d'une agression. La dame disparaît, mais, le lendemain, un avocat infirme, Arthur Bannister, vient trouver Michaël et lui offre de l'embauche sur son yatch; l'inconnue, Elsa, est la femme de ce curieux personnage qui part en croisière avec quelques amis aux allures fort inquiétantes. Michaël accepte. Au cours du voyage, il s'éprend d'Elsa. Elle répond à son amour. Cette déesse rayonnante a soif de pureté. L'atmosphère dans laquelle son riche mari la fait vivre est corrompue. Elle rêve de partir vers « le pays du soleil levant ». C'est une romantique que l'honnêteté et la virilité du marin ont touchée.

Bannister semble ne pas s'apercevoir de l'idylle engagée à ses côtés. Au moment où s'achève la croisière, Georges Grisby, ami de l'avocat, propose à Michaël une singulière affaire : il s'agit de simuler son meurtre à lui, Grisby, pour toucher une grosse prime d'assurance. Michaël a besoin d'argent pour fuir avec Elsa ; il accepte. Tout le monde revient à San Francisco. On retrouve Grisby assassiné près de la demeure de Bannister. Michaël, qui a signé au mort un papier compromettant, est arrêté et passé en jugement. Bannister se charge de le défendre et déploie, par jalousie, tous ses efforts pour le faire condamner. Michaël réussit à s'échapper avant le verdict. C'est au cœur de la ville chinoise, dans un fantômatique parc d'attraction, qu'il retrouve Elsa et apprend la vérité, La dame de Shangaï a tué Georges Grisby. Elle tirait toutes les ficelles de cette intrigue. Elle et son mari se massacrent à coups de revolver ; Michaël, écœuré, s'en va tout seul abandonnant derrière lui la femme blessée à mort.

---

(1) On aime à penser, du moins avec Jacques Doniol-Valcroze, que les choses se sont ainsi passées; l'idée que Rita Hayworth ait pu s'entremettre auprès de la Columbia est extrêmement savoureuse.



Rita Hayworth et Orson Welles dans *La Dame de Shanghaï.*

Ce résumé est peut-être insuffisant. *La Dame de Shanghaï* est un film impossible à raconter; son scénario se contente d'accumuler des événements dont on ne sait jamais ce qu'ils signifient vraiment ; les mobiles des personnages restent fort obscurs; l'histoire du faux meurtre apparaît totalement invraisemblable. On dirait des morceaux d'anthologie criminelle réunis au hasard, cousus tant bien que mal et flanqués à la figure du public, sans aucun souci de logique.

La Dame de Shanghaï est, malgré — ou à cause — de cela, un bel exemple de style baroque et de cinéma pur. C'est, pour l'Amérique, le chant du cygne esthétique d'Orson Welles.

Sur un scénario impossible, il a réussi les images les plus suffocantes de toute sa carrière aux Etats-Unis.

METAMORPHOSE DE RITA

Mais, au delà de ce scénario qui n'aurait été, sans lui, qu'un nouvel avatar de la tueuse blonde des films noirs, il répond à l'entreprise de destruction sociale de Verdoux par une entreprise de démythification totale. Pour les gens de la Columbia, l'histoire empruntée à Sherwood King n'avait pas d'importance puisque Rita Hayworth, comme dans *Gilda,* devait assurer le succès du film. C'est à partir de cet élément que s'exerce donc l'action d'Orson Welles.

Il fait prendre à Rita la suite de ces « Vampiresses » incarnées d'habitude par Barbara Stanwyck. Cover-girl, danseuse ou femme frustrée, Rita, avant *La Dame de Shangaï* n'a jamais été criminelle. Sa transformation est ici d'autant plus dangereuse que rien ne laisse supposer, jusqu'aux séquences du quartier chinois, qu'elle est une nouvelle mante religieuse. Tout au long du film, elle promène son spleen de nymphe égarée aux Enfers. Bannister est un filou, Grisby est un filou, tous les hommes de son monde sont des filous. Elle est blanche comme le lis et rêve d'amour. Qu'on se souvienne de cette image de la baignade en mer ; allongée à demi nue, sur un rocher, Elsa Bannister étale sa beauté, guettée par les regards visqueux de ces hommes que Michaël compare à des requins ; ce n'est pas la sirène qui attire les bateaux et perd les marins par ses charmes, mais Andromède attendant Persée.

Il suffit de voir apparaître Barbara Stanwyck pour être fixé sur son compte. Rita Hayworth, dans *La Dame de Shangaï,* ne peut être soupçonnée de perfides intentions. Cette fausse identité, donnée pendant presque toute l'action à Elsa, est la seule idée forte du scénario. Par ail-

leurs, Michaël O'Shea, l'honnête homme, est mélancolique, lourd d'allures et simple. L'amour qu'elle dit éprouver pour cet être frustre innocente d'avance la belle Mme Bannister. A cause de lui, on ne la soupçonne pas. Mais, au moment où tout désigne Bannister comme responsable de la perte de Michaël, Rita se transforme. Et l'on prend réellement conscience d'un détail important : Rita est blonde; elle est coiffée comme les héroïnes des films noirs. La rousse Gilda s'est métamorphosée ; elle portait en elle Barbara Stanwyck. Le spectateur américain, horrifié, a vu brusquement apparaître la femme damnée là où il ne l'attendait pas. En essayant de comprendre ce qui se passait dans cette histoire absurde, il s'est laissé prendre aux apparences habituelles. Tout d'un coup, il s'aperçoit qu'on l'a trompé ; il n'y a plus de mythe ; Rita Hayworth *aussi* est maudite et il est impossible de revenir sur cette malédiction.

Ce tour de force, Orson Welles l'a réussi, en multipliant les artifices de mise en scène, les angles de prises de vues insolites, en brouillant volontairement les cartes de l'histoire policière qu'on lui a donnée à tourner. Un peu plus de cohésion dans les images, un peu de perversité au départ dans le comportement de « La Dame Shanghaï » et personne n'aurait cru à la métamorphose. L'actrice aurait *simplement changé d'emploi.*

Par un artifice diabolique, Welles sublime le mythe de Rita, y ajoute tous les éléments romanesques possibles, puis, d'un coup, il brise la coquille parfaite de la femme idéale et la femme fatale apparaît. La victime fragile, qui cherchait l'amour, celle qu'on a vu fuir éperdument, vêtue d'une robe blanche féérique, devant Mexico illuminé ; celle qui embrassait Michaël, sous les yeux des poissons monstrueux d'un aquarium géant, c'est l'héroïne perverse du *Faucon Maltais*, du *Grand Sommeil* et d'*Assurance sur la Mort.*

Welles a poussé le machiavélisme jusqu'à prévenir, un peu avant, de ses intentions. Lorsque Michaël propose à Elsa de fuir avec lui, il lui annonce qu'il disposera « pour commencer » de cinq mille dollars et la belle sourit d'une certaine façon. Mais elle était trop belle et trop pure et trop désirable encore, trop Rita Hayworth en un mot, pour qu'on comprenne la signification de ce sourire, pour qu'on reconnaisse la lèvre perfide de Barbara Stanwyck. Que reste-t-il donc à faire, la métamorphose imposée ? Il faut assister à l'agonie de Rita détrônée. Personne ne saura jamais bien ce que tramait Elsa Bannister dans le quartier chinois de San Francisco, ni pourquoi les Asiatiques entrevus dans l'ombre et le mystère lui obéissaient fidèlement. Reine secrète d'un monde ignoré, Elsa paraît, revolver en main, dans la galerie des glaces. Bannister s'avance à sa rencontre, armé lui aussi. C'est l'heure des règlements de



Everett Sloan dans *La Dame de Shanghaï.*

comptes. L'aventurière a trompé Michaël, elle ne l'aimait pas ; elle n'a jamais eu l'intention de fuir avec lui ; elle voulait qu'il la débarrasse de son mari ; elle aurait touché la prime d'assurance ; Bannister savait la vérité sur sa femme ; il a d'abord paré les coups ; Michaël n'a été qu'un jouet entre les mains du couple ; il assiste au massacre. Menteuse, cupide, meurtrière, Elsa va maintenant trouver sa punition. Elle tue Bannister, mais elle est tuée par lui. L'image de la femme blonde, multipliée dans les miroirs, vole en éclats, s'effrite, disparaît sous les coups de revolver. Il ne reste plus à terre qu'un corps s'agitant comme un ver coupé et cherchant à retenir une vie que l'homme vient de détruire. *Une aube livide se lève.* Blessée à mort, Elsa se traîne sur le plancher, au milieu des débris de verre. Elle lève vers Michaël un regard suppliant.

Mais, indifférent, il la laisse agoniser et s'en va seul délivré.

LA FIN D'UN MYTHE

Dans le dernier quart d'heure du film, Rita Hayworth, pour la première fois, est tuée à l'écran et, dernier trait accablant, *elle ne meurt pas dans les bras du héros* (1). Michaël O'Shea n'obéit même pas aux règles de courtoisie élémentaire. Il laisse la femme crever comme une chienne et sort de ce cauchemar de glaces fracassées avec un haussement d'épaules méprisant.

La cruauté de cette conclusion porte ce film en apparence abracadabrant, au niveau de la tragédie. Tout le dénouement est fidèle à la convention policière : procès où l'on juge l'innocent, fuite qui permet à celui-ci de trouver la solution du problème ; poursuite de grand style rehaussée ici de l'exotisme inquiétant du quartier chinois de San Francisco ; Michaël traverse toutes les salles du parc d'attractions ; fait une chute spectaculaire en toboggan, pour aboutir à la galerie des glaces. Le style expressionniste du massacre dans les miroirs donne à toute la séquence une allure extrahumaine. Chaque fois qu'une glace tombe en *miettes, elle* emporte avec elle le visage de Rita. Ce n'est pas seulement le corps périssable de la femme qui est visé, mais l'idée, l'allégorie de la femme. Destruction méthodique accomplie par l'époux qui en meurt ; acceptée par l'homme amoureux qui n'intervient pas. Michaël est symboliquement tué sous les traits de Bannister, première victime d'Elsa. Il lit dans les glaces du destin ce qu'aurait été son avenir. Il reçoit l'avertissement des dieux et laisse mourir la femme.

Et Michaël redevient alors Orson Welles qui part, les épaules courbées, dégoûté, amer, comme Monsieur Verdoux marchant à la guillotine.

« *Morte, il me faut tâcher maintenant de l'oublier. Mon innocence éclate... mais innocent ou coupable, cela ne veut rien dire, l'essentiel, c'est de savoir bien vieillir.* »

Cette œuvre que tout, au départ, destinait au succès commercial, sera jugée détestable par les producteurs et le public ; *mais elle porte la marque du génie. Elle ramasse* dans un condensé tragique le courant misogyne des films noirs, le pamphlet social de Verdoux et le visage trompeur de l'érotisme américain ; elle démontre le néant du mythe de la femme américaine, créature sans amour, ne s'intéressant qu'à l'argent et à l'assurance-vie.

Comme *Verdoux, La Dame de Shangaï* contient un message personnel. Welles se venge d'un système de production au sein duquel il fut brimé et incompris :

« *Vous croyez-vous vraiment indépendant de l'argent ?* » demande Bannister à Michaël.

« *Je suis indépendant* », répond le marin irlandais.

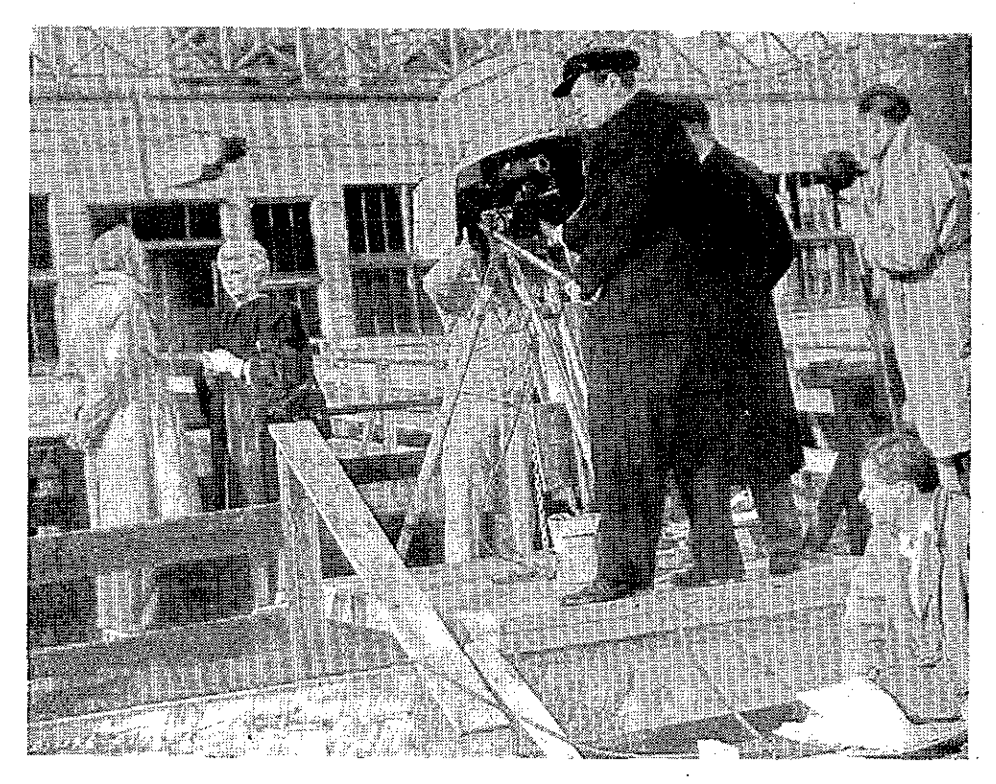
C'est le langage de l'homme libre dans l'organisation hollywoodienne asservie aux intérêts financiers.

Lié par le mariage à une actrice *qui est le produit de cette organisation*, Orson Welles, avant de divorcer, la tue dans son mythe et la rend brisée et inutilisable, aux producteurs qui l'ont engendrée.

Il sort du parc d'attractions par la porte symbolique que désigne le mot « exit ». Il se retire de la scène. Il n'a pas manqué son effet.

L'essentiel, maintenant, c'est de savoir bien vieillir. Il s'en ira vieillir ailleurs, en Europe, où il a sa légende. Tueur de femmes comme Verdoux, mais tueur victorieux ; Susan Alexander avait perdu la face dans son mariage avec Kane. Rita Hayworth perd, dans son union avec Welles, la royauté qu'Hollywood lui avait fabriquée. Sa mort clot toute une mythologie en

(1) Voir l'article de J. Doniol Valcroze « Rita est morte à l'aube... seule ». REVUE DU CINEMA, n° 11.



Orson Welles dirige Rita Hayworth dans *La Dame de Shanghaï.*

décomposition, marque la chute finale de Garbo, transformée à travers les âges en objet de malheur et de dérision.

Avant de disparaître, pourtant, elle brille d'un incomparable éclat. Comme si, dans les « noces de sang » qu'il apprêtait, Orson Welles avait voulu que la mariée fut splendide.

« *Elle fait penser, par moments,* dit Jacques Doniol Valcroze (1), *à la plus belle femme que j'aie jamais vue sur un écran, Lee Miller, la statue du* Sang d'un Poète. »

Dans tout l'éclat d'une beauté idéalisée, elle se montre également — phénomène unique dans sa carrière — excellente actrice. Il semble que Welles ait tiré d'elle la quintessence de ses possibilités avant de la mettre en pièces.

Le règne de Gilda s'achève dans cette surprenante et explosive démonstration.

Maintenant, les temps sont révolus. La femme idéale est définitivement morte.

Rita Hayworth, dégringolée de son piédestal, mais débarrassée de son époux turbulent et pourvue d'abondantes ressources personnelles, n'a plus qu'à déclarer, pour se consoler : « *On ne peut pas vivre avec un génie ; c'est trop fatigant.* »

Ce qui est, pour elle, la façon la plus spirituelle de se tirer de l'aventure où elle s'est, trop légèrement, laissée prendre.

Jacques SICLIER.

(1) REVUE DU CINEMA, nº 11 (article cité).

LE PETIT JOURNAL DU CINÉMA

PAR J. DONIOL-VALCROZE, F. HOVEYDA, E. LOINOD, A. MARTIN ET L. MOULLET.

15 avril

LE REFERENDUM DES LECTEURS. — *Nous aurions dû dans notre dernier numéro* publier le résultat de notre référendum auprès des lecteurs sur les dix meilleurs films de l'année, mais de multiples réponses nous parvenaient encore et nous avons voulu donner leur chance aux récalcitrants.

Nos résultats tiennent compte de 134 réponses. Parmi ces aimables collaborateurs nous tenons à remercier ceux de nos correspondants qui ont accompagné leurs lettres d'un certain nombre de commentaires : Mmes A. Béthery et Coulomiès, Mlles Josette Benaich et M. R. Leblond, MM. J. Quioc, M. R. Bataille, W. Achterberg, J. C. Corrège, J.P. Maréchal, R. Malmazet, A. Terrisse, J. Couté, H. Soissons, J. Gouinard, P. Cap, H. Ricard, P. Weyer, S. Gonzalez, J.M. de Miscault, A. Blanchard, J. Dufresne, J. Azerad et C. Beylie.

Voici donc les résultats :

1° *La Strada* ;
2° *Ordet* ;
3° *Lola Montès* ;
4° *La Comtesse aux Pieds Nus* ;
5° *Voyage en Italie* ;
6° *En Quatrième Vitesse* ;
7° *Du Rififi chez les Hommes* ;
8° *Fenêtre sur Cour* ;
9° *French Cancan* ;
10° *Johny Guitare* ;
11° exæquo : *Les Mauvaises Rencontres, La Mort d'un Cycliste, Le Sel de la Terre.*
14° *A l'Est d'Eden* ;
15° *Le Grand Couteau.*

Viennent ensuite : *Vera Cruz, Les Grandes Manœuvres, Les Sept Samouraï, Les Diaboliques, L'Or de Naples, Comicos, Le Crime était presque parfait, La Tour de Nesle, La Terre des Pharaons, La Main au Collet, Graine de Violence, Le Dernier Pont, Marty,* etc...

Un grand nombre de ces lecteurs changés en électeurs déplorent de n'avoir vu ni *Ordet*, ni *Le Grand Couteau.*

Un journaliste portugais, Enrico da Costa, nous écrit également qu'il s'est livré à la même enquête pour son quotidien DIARIO DE LISBOA, dont voici les résultats : 1° *La Strada*, 2° *Bellissima*, 3° *Graine de Violence*, 4° *La Mort d'un Cycliste*, 5° *Sur les Quais*. Suivent ex-æquo : *La Porte de l'Enfer, Roméo et Juliette* (de Castellani) et *Senso* vient en huitième position. M. da Costa nous signale en outre que *Les Mauvaises Rencontres* et *Cela s'appelle l'Aurore* ont été interdits au Portugal.

17 avril

PETITES ANNONCES. — Les qualités des courts métrages animés publicitaires n'ont cessé de croître depuis quelques années. Sans leur accorder encore l'attention perpétuelle qu'ils méritent, quelques chroniqueurs acceptent d'en parler.

Ces échos tardifs couronnent le travail intrépide de quelques pionniers ingénieux qui créent, défendent et organisent une véritable production qui échappe à certaines lois contraignantes de l'art cinématographique « récréatif ». Les découvertes expressives, les talents révélés et formés qui accompagnent ces productions appartiennent à un cinéma virtuel autrement passionnant que les fins de carrière du cinéma courant.

Mais qui n'avance pas recule. Certains de ces chefs d'équipe pensent que leur production *doublera* l'an prochain et se préparent à prendre une place internationale. Il faut de nouveaux *animateurs*. Pas des *intervallistes* (ces prolétaires de l'image par image) mais des « mordus » du cinéma à une image près qu'aucune faculté ne peut nous donner. Il s'agit de former des équipes mobiles, organiques et fécondes toujours prêtes pour trente mètres d'aventure cinématographique et non des usiniers à images prisonniers de hiérarchies métalliques.

Ceci n'est pas une chimère, mais un *défi.* — A. M.

19 avril

CINEMA SECRET. — Professeur à Boulogne, Albert Pierru réalise depuis plusieurs années des films directement dessinés sur pellicule 16 m/m. Ce format minuscule lui permet seul de contrôler continuellement son travail par projection.

Il vient de nous envoyer son dernier film en 16 m/m : *Taches, touches et teintes*, illustration visuelle de *12 Th Street Blues* de Kid Ory. Avec une imprévisible maîtrise, Pierru trace maintenant sur la pellicule étroitissime des signes et des formes repérées. Un passage notamment peuplé de taches sombres, oursins mouvementés qui s'agitent sur un fond mouvant, possède la finesse du dessin sur pellicule standard. Quelques souvenirs un peu trop précis de *Begone Dull Care*, mais un final *blink* d'autant plus intéressant que Pierru n'a pas encore vu *Blinkity Blank*.

Avec cette bande, Pierru abandonne enfin le format réduit pour la pellicule 35 m/m. Des premiers essais prévus pour le cinémascope l'ont excité considérablement. Pour le premier de l'an, Pierru a reçu 120 mètres de pellicule débromurée et 120 mètres de noire cadrée qui vont lui permettre de continuer ses expériences. — A. M.

AVIS. — Le procédé Cinépanoramic devient le Franscope « *en hommage aux pionniers français de l'image animée Antoine Plateau (Phenakistiscope,* 1832) *et Emile Reynaud (Praxinoscope,* 1877) » et pas du tout, comme certains pourraient le croire, en hommage au. CinemaScope et au Superscope.

20 Avril

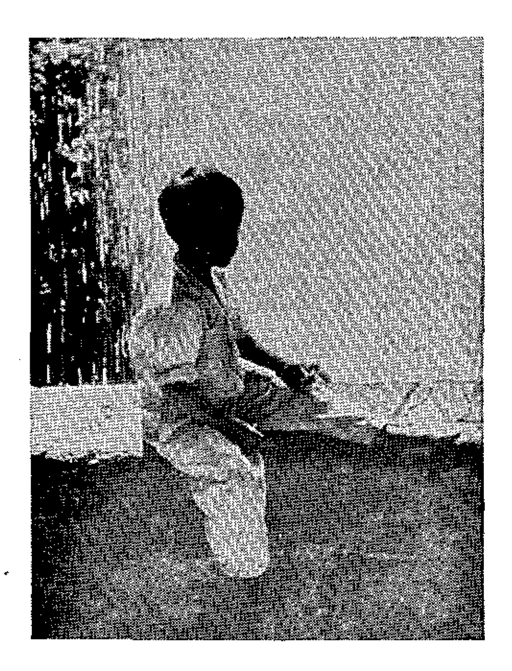
A PROPOS DE FRITZ LANG. — Toujours pas de sortie prévue pour *Les Pirates de Moonfleet (Moonfleet)* le premier CinemaScope de Fritz Lang, achevé il y a bientôt vingt mois. Raison probable : l'insuccès total aux U.S.A. ; en effet ce film ne resta qu'une semaine en exclusivité à Broadway, et les recettes ne dépassèrent pas sept millions. Cependant *Moonfleet*, tout comme *Le Bandit* ou *Run for Cover* bénéficierait d'un public certainement plus nombreux à Paris.

Que les admirateurs de Lang se consolent, car deux nouveaux films de lui paraîtront sur nos écrans la saison prochaine, tous deux tournés pour la firme indépendante Bert E. Friedlob. *While the city sleeps*, tourné l'été passé, nous permettra de revoir Ida Lupino et Sally Forrest, les transfuges de la « Filmakers » aux côtés de Dana Andrews et d'une pléiade de bons acteurs. Photo d'Ernest Laszlo, chef-opérateur attitré de Robert Aldrich. *Beyond a Reasonable Doubt (Sans le Moindre Doute)*, que Lang a commencé le 15 mars sur un scénario de Douglas Morrow, marquera la rentrée de Joan Fontaine, aux côtés de Dana Andrews.

L. M.



DERNIERES MINUTES : Grace Kelly se serait laisser passer la corde au cou.



Verrons-nous un jour MEXIQUE, de François Reichenback.

25 avril

LA CAMÉRA DANS L'ŒIL. — Il achète et vend des tableaux avec un goût infaillible. C'est peut-être parce qu'il connaît si bien la peinture que certaines de ses images font penser à des Monnet, certains de ses visages à des Goya. Il a commencé à faire du cinéma pour s'amuser mais son talent fut tellement évident pour ceux qui virent ses premiers mètres de pellicule qu'il lui faut bien se faire peu à peu à l'idée que le cinéma sera pour lui un métier, comme les tableaux, et peut-être bien qu'il n'aura même plus le temps de s'occuper de ses tableaux. Il a tourné à New-York, au Mexique dans le Mississippi, dans la Pouille... et même à Paris. Nous verrons bientôt *New-York ballade, Impressions de New-York* et *P. comme Capitale.* Il faudra bien aussi qu'il se décide un jour à montrer son *Mississippi* qui conte une juvénile aventure dans un climat très Faulknérien. Sa façon de voir les gens et des villes que l'on a vus mille fois à l'écran est telle que l'on croit voir pour la première fois ces gens et ces villes. Il est né avec une caméra dans l'œil et son œil saisit de l'existence l'aspect le plus insolite et le plus aigu. Il s'appelle François Reichenbach. — E.L.

26 avril

TEHERAN. — Il paraît que Rossellini va entreprendre un grand voyage dans le Moyen Orient (depuis le temps qu'il en parle...) En tous cas la bonne nouvelle s'est répandue jusqu'aux confins de l'Afghanistan et a même provoqué des remous dans l'excellent Ciné-Club de Téhéran dirigé par le jeune réalisateur Kavoussi (ancien élève de l'IDHEC). Après mille aventures les persans dénichèrent une copie de *Paisa* et d'*Europe 51*, pour un éventuel hommage à Rossellini. L'un des animateurs du Club me demanda si Rossellini voudrait bien prendre la parole à ladite séance. Comme je disais que l'auteur d'*Amore* détestait ce genre de choses et préférait se taire, le jeune iranien me répondit : « *Tant mieux, comme ça, ça sera plus facile à traduire* ». — F.H.

30 avril

BUNUEL ET LA JEUNE FILLE. — L'équipe française de *La mort en ce jardin* découvrit au début du tournage de ce film que le gouvernement mexicain non seulement censurait les films une fois qu'ils étaient terminés mais en faisait suivre le tournage, en plus d'un médecin et d'infirmières, par un surveillant. Son étonnement grandit encore quand le premier matin arriva ledit surveillant : c'était une charmante jeune fille de dix-huit ans, fraîche émoulue de l'Université, amoureuse de Brahms et de Chopin. Les Français respirèrent mais Bunuel ne paraissait pas soulagé pour autant. La jeune fille les suivit partout, dans la brousse, sur les rivières, et devint une amie. Vint une scène où un des personnages (Shenko le batelier) dit aux prostituées : « Et maintenant au travail. « Lèvres pincées la jeune fille se leva : « *Défendu !* » dit-elle. Et rien ne put l'attendrir. Bunuel n'était pas content du tout. — J.D.V.

2 mai

TABLE. — Nos slogans pour la *Table des Matières* ont inspiré à notre ami Georges Sadoul ces quelques lignes accompagnant un chèque : « Ci-joint 350 francs pour votre TABLE, placement renTABLE, les tables précédentes étant inconsulTABLES, inadapTABLES, insupporTABLES, inconforTABLES, non — profiTABLES... etc.

Par ailleurs d'un séminaire de la banlieue de Paris nous arrive un mandat de notre ami le R.P. Jean Mambrino, sur le talon duquel, en lettres de feu, sont discernables ces quelques mots : « La TABLE ne manque pas de MATIÈRE, ATTABLEZ-vous : c'est délecTABLE. »

3 Mai

FESTIVAL GREMILLON. — Le Ciné Club de Caen organise cette année son 2e Festival, dédié à Jean Grémillon. Le premier, consacré à l'œuvre de Marcel Carné, avait rencontré un grand succès.

Les séances auront lieu du 22 au 25 mai sous la présidence de Jean Grémillon. Jean Tedesco et Gaston Bonoure inaugureront le Festival auquel assistera Fernand Ledoux, et Roland Manuel présentera Grémillon compositeur.

Le programme se compose de :

— Le 22 mai, au Cinéma TRIANON : *Maldonne, La Maison aux Images* (court métrage inédit sur la fabrication des estampes) et *Gardien de Phare* (dont une copie vient d'être retrouvée au Danemark).

— Le 23 mai, au Cinéma SELECT : *Le 6 Juin à l'Aube* et *L'Amour d'une Femme.*

— Le 24 mai, au Cinéma NORMANDIE : *Au Cœur de l'Ile de France* et *Remorques.*

— Le 25 mai, au Cinéma MAJESTIC : de larges extraits de *Pattes Blanches* et *Lumière d'Eté.*

Ce cycle de projections est complété par une exposition illustrant les grandes périodes et les grands thèmes de l'œuvre de Grémillon. Le 2e Festival du Ciné Club de Caen est placé sous le patronage de la F.C.C.C., de la F.L.E.C. et des CAHIERS DU CINÉMA.

5 Mai

NUIT ET BROUILLARD. — Maintenant que l'incident est réglé de façon... dirons-nous honorable ? on n'a plus envie d'en parler. En effet *Nuit et Brouillard* n'est pas le genre de film autour duquel on a envie de faire du scandale. Ce n'est pas de gaieté de cœur, on le croira aisément, qu'un certain nombre de gens ont entrepris des démarches pour tenter de réparer une injustice et voulu par la voie de la presse alerter l'opinion publique. On se souvient des faits : *Nuit et Brouillard* sélectionné à l'unanimité par la commission de sélection est retiré de la liste par le ministre de tutelle du cinéma, M. Lemaire, en accord avec le Quai d'Orsay. (C'est du moins ce qu'affirmait le communiqué officiel). Décision d'autant plus surprenante puisque le ministre des Affaires Etrangères, M. Pineau, va bientôt faire savoir qu'il désapprouve cette décision et que l'on va apprendre que M. Lemaire a un frère qui a été déporté. Surprenantes aussi les raisons mises en avant. Mais ce qui est indécent n'est-ce pas de prendre des mesures *contre* ce film. Demande de l'ambassade d'Allemagne. Mais bientôt tout le monde affirmera que personne n'en a tenu compte. Tout se règlera huit jours plus tard dans le bureau de M. Lemaire. Ce film ira à Cannes mais « hors compétition ». C'est le maximum que pouvait faire le ministre sans « revenir » sur une décision qu'il n'aurait sans doute jamais prise s'il avait été mieux informé. Il est dommage qu'un tel film ait été la victime de ces « mauvaises informations. »

J.D.V.

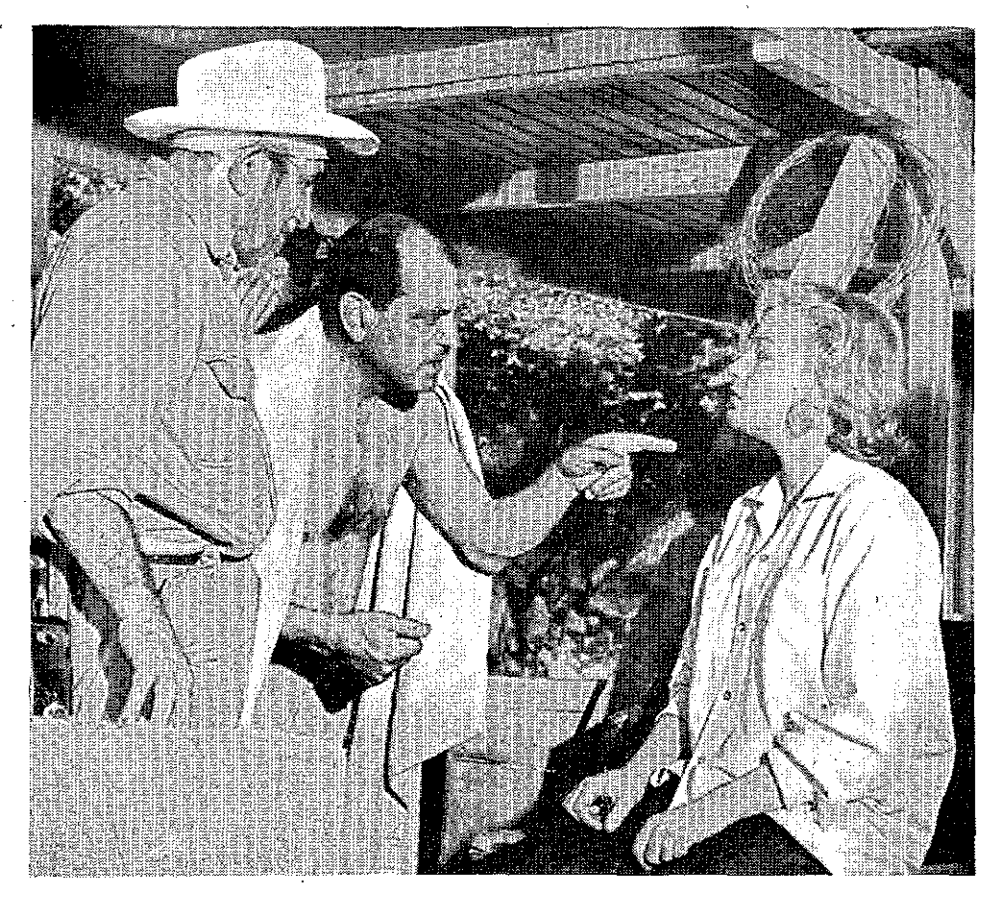
10 Mai

JAPONAISERIE. — A partir du 16 mai, le Cardinet présente en première exclusivité *Comme une fleur des champs*, un film japonais de Keisuke Kinoshita. D'ores et déjà ce film bénéficie d'un préjugé très favorable. Jean-Charles Tachella, dans son enquête sur le cinéma japonais publié par *Arts*, en ayant parlé en termes flatteurs. Une exposition de photographies illustrant l'histoire du film au Japon renseignera les spectateurs sur ce cinéma mal connu : le vernissage en aura lieu le 22 mai, avec la participation de M. l'Ambassadeur du Japon et de M. Jacques Flaud. *Comme une fleur des champs* devant ensuite n'être qu'exploité qu'en ciné-club, les amateurs se garderont bien de laisser passer ce programme.



COMME UNE FLEUR DES CHAMPS

LA PHOTO DU MOIS



Luis Bunuel dirige Simone Signoret et Charles Vanel, deux de ses interprètes de LA MORT EN CE JARDIN.

Le tournage de *La Mort en ce jardin* commencé le 26 mars dans la région de Vera-Cruz continue à Mexico. Après avoir emmené toute sa troupe en pleine forêt vierge, Bunuel a fait construire un véritable studio flottant pour les scènes de rivière. Il est étonnant de voir ce réalisateur savoir aussi bien tourner en vingt-cinq jours l'inoubliable *El* ou l'irrésistible et insolite *Archibald de la Cruz* (qui va bientôt sortir à Paris) que de diriger en général avisé une grande et longue opération comme *La Mort en ce jardin*. Il n'y a pas de secret au talent mais à la possibilité de l'exercer dans les circonstances les plus différentes, celui de Bunuel c'est la conscience dans le travail. Quiconque l'a vu tourner a été frappé de la tranquille méthode avec laquelle il avance dans son œuvre, de la sûreté de son inspiration, de son « économie » de la création. Il ne tourne pas dix mètres de pellicule inutile, il sait exactement ce qu'il veut et comment il l'obtiendra. Et rien ne ressemble moins à un système que sa méthode car son extrême minutie et sa précision calculée s'accompagnent d'une grande liberté : il est toujours prêt à la dernière minute à bouleverser une scène parce qu'il vient d'imaginer un geste, un jeu de scène, une parole qui ne sont pas *mieux* que ce qu'il cherchait, mais *exactement* ce qu'il cherchait.

Ce qu'il cherche dans *La Mort en ce jardin*, ce qu'il a longtemps étudié avec Queneau, Alcoriza et Arout et que Simone Signoret, Georges Marchal, Charles Vanel et Michèle Girardon doivent maintenant incarner, c'est à exprimer un certain sens de la fraternité. Cinq personnes qui ne se connaissaient pas sont liées brusquement par le danger et l'aventure, se découvrent et découvrent leur solidarité. Cette métamorphose de l'être soudain lié à son semblable par un tournant de l'existence n'est-elle point, plus ou moins secrètement, la grande leçon de l'œuvre de Bunuel?

J.D.V.





En complément à LA PHOTO DU MOIS, ci-dessus deux photos de Travail de la MORT EN CE JARDIN. En haut le studio flottant, en bas, l'équipe tournant dans les marais avec Bunuel a droite, coiffé d'un casque colonial, et Simone Signoret et Georges Marchal, enfouis dans la végétation.

LES FILMS



Natalie Wood et James Dean (à droite) dans *Rebel Without a cause* de Nicholas Ray.

Ajax ou Le Cid ?

REBEL WITHOUT A CAUSE (LA FUREUR DE VIVRE), film américain en CinémaScope et Warnercolor de NICHOLAS RAY. *Scénario :* Stewart Stern, d'après une histoire de Nicholas Ray. *Adaptation :* Irving Shulman. *Images :* Ernest Haller. *Décors :* William Wallace. *Musique* : Leonard Rosenman. *Montage :* William Ziegler. *Direction artistique :* Malcolm Bert. *Interprétation :* James Dean, Natalie Wood, Sal Mineo, Jim Backus, Ann Doran, Virginia Brissac, William Hopper, Rochelle Hudson, Corey Allen, Dennis Hopper, Marietta Canty, Edward Platt, Ian Wolfe, Nick Adams, Jack Grinnage, Steffi Sidney, Tom Bernard, Clifford Morris, Beverly Long. *Production :* David Weisbart - Warner Bros., 1955.

Déplorons que les distributeurs français aient cru bon d'affubler, en guise de titre, le dernier Nicholas Ray de ce non-sens, ce monstre grammatical qu'est l'amalgame (je n'ose dire l'expression) *La Fureur de Vivre.* C'est laid, c'est vulgaire et de plus çà ne veut strictement rien dire. Le titre

américain, lui, est sobre, juste ; s'il ne livre pas la clef de l'œuvre, il éclaire comme il convient le dessein de son auteur : *Rebel without a cause,* rebelle sans cause, la cause pour laquelle on combat.

Le lecteur des *Cahiers* sait que nous tenons Nicholas Ray pour l'un des plus grands — le plus grand, dirait Rivette, et je le suivrai volontiers — de la nouvelle génération de cinéastes américains, celle qui ne fit ses premières armes qu'après la guerre. En dépit de la modestie apparente de son propos, c'est un des rares qui possède un style à lui, une vision du monde, une poésie à lui, c'est un auteur, un grand auteur. Découvrir une constante tout au long d'une œuvre est une arme à double tranchant : preuve de personnalité, mais aussi en certains cas de sécheresse. Toutefois telle est la condition faite par les firmes au cinéaste, si nombreux les faiseurs, les directeurs de fabrication, les bons contremaîtres, que la présence d'un leitmotiv est indice, *a priori* favorable. La diversité des sujets traités par Nicholas Ray, la richesse des variations dont il agrémente ses trois ou quatre grands thèmes favoris rendraient plutôt son originalité plus malaisément décelable que celle de tels de ses rivaux. Impossible de mettre sur sa morale une étiquette commode, comme sur John Huston. Ce ne sont pas les problèmes, à la manière d'un Brooks, mais les êtres qui l'intéressent. Point de subtilités psychologiques chères à Mankiewicz. Point de fulgurant lyrisme, à vous étourdir, comme Aldrich, au premier contact. Son tempo est lent, sa mélodie le plus souvent monocorde, mais d'un dessin si précis, d'une marche si prenante que nous n'en pouvons distraire un seul instant. Les morceaux de bravoure eux-mêmes, si brillants qu'ils soient, ne surgissent qu'après un lent crescendo. C'est un art de « rapports » plus que d' « éclats ».

L'esprit de ce film est semblable à celui des précédents, mais les situations mêmes offrent des analogies très précises. La jeunesse des héros, leur ardeur rétive est celles des personnages des *Ruelles du Malheur* et des *Amants de la Nuit.* Le thème de la violence nous l'avons rencontré dans *La Maison dans l'Ombre* et *Le Violent.* L'héroïsme inutile de James Dean c'est celui de Mitchum dans *Les Indomptables* ou de Cagney dans *A l'ombre des potences.* Le personnage incarné par Nathalie Wood n'est pas si différent, malgré la distance de leurs âges, de la Joan Crawford de *Johnny Guitare.* J'irai plus loin, toutes les héroïnes féminines, sans exception, de ses films, les Catie O'Donnel, Gloria Grahame, Susan Hayward, Ida Lupino, Viveca Lindfors et les deux déjà citées, prennent sous sa direction un air de ressemblance physique assez surprenant. Comme il est celui de la violence, Nicholas Ray est peut-être le seul poète de l'amour : c'est la fascination propre à ces deux sentiments qui l'obsède, plus que l'étude de leur genèse et de leurs répercussions proches ou lointaines. Non pas la fureur, ni la cruauté, mais cette ivresse particulière où nous plonge une action physique, une situation, une passion violentes. Non pas le désir, comme chez la plupart de ses confrères américains, mais le mystérieux accord qui scelle deux êtres. J'ajouterai à tout cela un sens de la nature, discernable à l'arrière-plan — au propre comme au figuré — en accord avec son tempérament de coloriste — même dans ses films en noir et blanc — plus que de plasticien.

Et puis, nul metteur en scène ne sait imprimer à son personnage un air de famille aussi évident. Ils sont marqués du sceau de la même fatalité, du même mal moral ou physique mais qui n'est pas exactement tare ou déchéance. Regardez les visages féminins aux joues suaves, mais aux paupières cernées, aux lèvres lourdes, ces silhouettes d'hommes athlétiques, les Ryan, les Derek, les Mitchum, écrasées ou, plutôt, comme ramassées sur elles-mêmes. James Dean pousse encore plus loin cette apparence, chrysalide mal dépliée de son cocon. Repliement sur soi ? Solitude plutôt subie que voulue, quête angoissée d'affection, d'amour ou d'amitié. Je parlais à l'instant d'un développement linéaire : il ne s'agit pas d'une de ces belles droites dont Hawks est coutumier, cette route large de l'épopée, ces démarches calmes, ces ports hautains. Ici tout est circulaire, des gestes de l'amour jusqu'à la course des étoiles, de ces regards qui enveloppent, plus qu'ils ne fuient de côté, à ces poursuites errantes, ces morts qui bouclent la boucle et rendent les héros à leur innocence première. Oui, c'est

celà, ce qui leur manque à ces hommes-enfants c'est cette sorte de virginité dont les conteurs d'aventure parent d'ordinaire leurs personnages. Ils n'ont pas la complaisance résignée, ni la volonté d'abjection de l'homme du roman moderne. Ils ne sont pas tout à fait coupables non plus...

Poète, Nicholas Ray, l'est à coup sûr, mais c'est sur le caractère tragique et non seulement lyrique de son dernier film que je voudrais aujourd'hui mettre l'accent. Par sa forme, d'abord, aspect superficiel, mais qui n'est pas négligeabe. *Rebel without a cause* est un véritable drame en cinq actes. *Acte premier.* Exposition. Deux adolescents et une jeune fille viennent d'être raflés par la police. Intervention des parents. Le débat se place d'emblée sur le plan moral sur lequel il restera pendant tout le film ; pourquoi cette révolte ? Elle n'a même pas cette sorte de profondeur propre à l'absurde voulu comme tel. Ce n'est pas, non plus, le simple sursaut de jeunes animaux rétifs. C'est l'honneur de ces garçons et de cette fille qui est en jeu, un honneur mal conçu, mais qui ne peut pas l'être autrement parce que le milieu, les circonstances ne savent lui laisser un champ d'exercice plus noble. Trop de naïve psychanalyse alourdit, certes, le propos. Mais je ne crois pas qu'il faille la prendre comme une explication ni une excuse : elle fait partie du décor de vie américain. Telle est, du moins, mon opinion, vision achevée : ce fatras m'a gêné sur le moment même ainsi qu'une certaine impudeur, une veulerie, j'oserai même dire de la bêtise, chez les personnages. Ils sont ainsi, le drame les exige tels. Laissons donc courir et passons à l'*acte second.* Notre héros principal, donc, incarné par James Dean a promis d'être sage et se rend à l'école. Sarcasmes de ses camarades au courant de ses prétentions de « dur ». Premier intermède lyrique, avec ce cours au planétarium, cette évocation d'apocalypse qui réussit à peine à voiler d'inquiétude ou de feinte indifférence l'œil creux de nos potaches. Idée un peu simple, sur le papier, forte et profonde en sa réalisation, parée, comme tout ce qui va suivre, à la fois de grave et de dérisoire. A la sortie, nouvelles provocations. Dean essaye de s'y soustraire, mais il y va de son honneur — non pas de son honneur de coq de petite ville, mais de son honneur tout court, nous le sentons — de ne pas se dérober. Lutte au couteau dont l'âpreté, la beauté du paysage sur lequel elle se découpe font oublier qu'elle n'est qu'un jeu de gamins. Ce n'est pas tout : la seconde manche doit être jouée le soir même dans un exercice encore plus absurde et plus périlleux. Ce sera l'*acte troisième.* L'intrigue, remarquez-le, a eu jusqu'ici pour principal ressort la volonté des personnages : il en sera ainsi jusqu'à la fin. Le héros se retire un instant dans sa tente — *id est* sa famille — pour méditer. Puis il se rend au duel. Nouveau morceau de bravoure, mais nocturne celui-ci. Péripétie qui fait rebondir l'action : il s'agit de précipiter des voitures dans la mer et de sauter au dernier moment. L'adversaire se tue. Débandade. *Acte quatre.* Dean a sauvé son honneur, conquis l'amour du flirt de la victime, la jeune fille du commissariat, incarnée par Nathalie Wood. Il rentre chez lui, avoue à ses parents son intention de se dénoncer à la police. Ceux-ci l'en dissuadent. Cette lâcheté l'indigne. La faiblesse du père n' « explique » pas seulement chez le fils la présence de ce « complexe » de l'honneur, de cette gloriole maladive. Elle la justifie, au sens moral du terme, la réclame, l'exige. Violence, scènes déplaisantes traitées avec une rare franchise. Il se rend au commissariat, mais la police ne veut pas le recevoir. Pendant ce temps ses camarades redoutant sa trahison, le recherchent. Son seul ami, un petit brun curieusement nommé « Platon » (Sal Mineo) après maints incidents, réussit à le joindre : c'est l'*acte final,* la nuit, dans une villa abandonnée qui nous fait songer à *La Maison dans l'Ombre* ou à *Johnny Guitare*. Deuxième intermède lyrique, Nathalie Wood ayant rejoint les deux garçons. Scène d'amour à la lueur des bougies dans la pièce vide ; angoisse et paix dans la nuit; au-delà du cynisme enfantin, premier trouble, premières pudeurs : beauté des baisers et des caresses. Devant la Femme notre héros de tout à l'heure se fait le petit garçon qu'auprès de ses parents il n'avait pu être, mais en même temps, découvre sa responsabilité d'homme. L'érotisme de Ray est, qu'importe, aussi trouble, louche, qu'on voudra. Le psychanaliste, là encore, aura beau jeu. Mais à coup sûr, il ne peut se rendre compte de l'émotion que nous éprouvons, nous spectateurs, à voir



James Dean et Natalie Wood dans *Rebel Without a cause* de Nicholas Ray.

les collégiens de l'après-midi se préparer enfin à un combat physique et moral digne de ce nom... Et nous *marchons*. Nous ne marchons pas seulement « aux faits » (qui alors se précipitent : arrivée des camarades, lutte avec Mineo qui, apeuré, tire, entrée de la police, poursuite dans les taillis); ni à la grandeur théâtrale, au bon sens du mot, de la mise en scène (ces voitures aux phares brillants qui cernent le planétarium, ces sommations, ce dialogue dans l'ombre où Dean essaye de ramener son camarade à la raison) ni au tragique de la conclusion (lorsqu'un policier abat « Platon », comme il apparaît en haut des marches, serrant nerveusement son revolver que Dean, à son insu, avait déchargé). Nous marchons *absolument;* nous avons supprimé cette distance que nous tenions encore prudemment entre les personnages et nous. Leurs raisons sont nos raisons, leur honneur notre honneur, leur folie la nôtre. Ils sont sortis, pour employer le jargon moderne, de l'inauthentique. Ils ont acquis, mérité cette dignité de héros tragiques, que nous ne pouvions au début, tout à fait leur décerner.

Qu'on me pardonne mon vice favori, d'évoquer le souvenir des anciens Grecs. Je ne crois pas, en toute bonne foi, qu'un tel rapprochement soit, ici, artificiel. L'idée de destin est partout infuse, dans les œuvres de tous les âges et de toutes les nations. Elle ne suffit pas seule à fonder le tragique : il lui faut le support de quelque grand débat entre des forces présentes à tout moment en l'homme et autour de lui, entre l'orgueil propre à l'individu et la société — ou la nature — qui ne peut l'admettre, le brime, le châtie. Un héros tragique est toujours en quelque sorte un guerrier réveillé de l'ivresse du combat, et s'apercevant soudain qu'il n'est plus dieu. Qui, ses classes terminées, s'amuse à relire le théâtre grec, sera frappé par la présence en lui d'un thème dont ses commentateurs ont peu touché et qui n'a pas eu l'heur d'inspirer nos classiques : celui de la *violence* (ainsi faut-il entendre *hybris* et *orgê*) d'une violence dangereuse, condamnable mais grisante, belle. L'image moderne du destin ce n'est pas l'accident banal, stupide comme celui où mourut James Dean, l'acteur, en plein succès. Ce n'est pas l'absurdité du hasard, mais celle de notre condition ou de notre volonté. C'est la disproportion qu'il y a entre la part toujours noble de l'homme et la futilité, l'inutilité de la tâche que souvent il se propose. Ce n'est pas que les âges précédents aient été plus

sages que nous, n'aient pas donné le meilleur d'eux-mêmes dans des combats, eux aussi sans cause : mais des règles d'un honneur plus strictement formulé offraient toujours à la conduite la plus absurde quelque motif. Ce que j'aime dans ce film est que le mot *honneur*, pour sortir de la bouche d'êtres enfantins, veules, petits-bourgeois n'en brille pas moins de son éclat pur, inaltérable que ces gamins, comme les spécialistes du rodéos, les hors-la-loi de la prairie en ont gardé le sentiment vivace, bien que, d'ailleurs, leur vanité, leur sotte obstination, la société, la morale, que sais-je, bref le destin les condamne. Ils ne sont pas tout à fait coupables, mais non entièrement innocents, tâchés, ne serait-ce, que de la faute de leur siècle. Il appartient aux politiques, aux philosophes de montrer à l'humanité des horizons plus clairs que ceux où elle a décidé de s'enfermer, mais c'est la mission du poète de ne pas croire tout à fait à cet optimisme-là, d'extraire de la lie de son temps la pierre rare, de nous apprendre à aimer sans interdire de juger, d'entretenir toujours vif en nous le sens de la *tragédie*. Ces réflexions je les fis, un jour, dans une salle de quartier qui projetait *Le Violent*. A chaque vision d'un nouveau film de Nicholas Ray, elles me reviennent à l'esprit, et de celui-ci surtout, son chef-d'œuvre.

Eric ROHMER.

La loi du cœur

O God ! That it were possible
To undo things done, to call back yesterday
That time might turn up his swift sandy glass
To untell the days and to redeem these hours.

Haywood : A woman killed with kindness.

Il est des moments où le sens critique est déplacé, voire injurieux et sordide. Certaines œuvres réclament et obtiennent un si total abandon, une adhésion si profonde qu'elles résonnent en nous telles un chant et deviennent un instant privilégié de notre propre vie. Toute dissertation apparaît alors dérisoire, le pour et le contre risibles.

Oui, il s'agissait avec *Rebel without a cause* (La fureur de vivre) de tout autre chose que d'un spectacle. C'était un songe où, du temps aboli, ressurgissait un passsé, le mien (le vôtre aussi peut-être), ce passé qui pareil à la Belle au Bois dormant n'attendait plus qu'un poète pour renaître. C'était aussi toute la tendresse et tout l'amour du monde et donc le refus de tout ce qui, rejetant l'amitié, le don de soi, l'estime l'amour enfin, fait de notre propre vie une solitude glacée bien plus irrémédiable que le vide infini des espaces sidéraux.

Le cinéma connaissait déjà l'hymne, l'élégie, mais il avait oublié depuis *Un pauvre amour* de Griffith et *L'Aurore* de Murnau la valeur irremplaçable d'un haussement d'épaules, d'un sourire, d'une main qui se tend vers une autre et ce haussement d'épaules, ce sourire, cette main qui se tend, c'est Nicholas Ray qui les redécouvre. Mais faut-il dire qu'il en appelle exclusivement à notre sensibilité ? Nullement, car il se révèle aussi admirable psychologue. En osant montrer un fils, qui frappe son père *par amour* (un amour où se mêlent déception et rancœur), nous songeons invinciblement à certaines pages des *Frères Karamazov* ou de *Béatrice :* les *situations fausses*, rien n'y peut mettre fin que la fureur et le délire. Ce que Jim condamne en son père, c'est moins sa lâcheté, sa vaine sollicitude que l'image veule de lui-même qu'il lui renvoie. Obligé de se contrefaire, de jouer à l'homme fort, Jim n'en rejette pas moins la mièvrerie insipide de l'amour paternel. Il aspire à la vérité et tout n'est qu'illusion. Tout, sinon l'amour par lequel cette conscience déchirée, crucifiée retrouve le calme et pourra dilapider les inépuisables réserves d'une tendresse jusqu'ici sans emploi. Nous avons donc affaire moins à l'amour fou qu'à l'amour-médiation par lequel la conscience apaisée se réconcilie avec le monde. Cette solution que Hegel, Gœthe et Kafka avaient dépassée (ou refusée). N. Ray s'y accroche avec tout l'enthousiasme et la conviction de la jeunese .Il incarne au plus haut degré cette résurrection du Romantisme,

cette *renaissance de la loi du cœur*, chassée depuis longtemps de l'art moderne. Et combien son style coïncide avec cette exigence, par la manière qu'il a de retrouver la sérénité après l'exaltation, le calme après la tempête ! Son rythme est celui du cœur : détendu et crispé, inquiet et confiant. Nicholas Ray est le cinéma comme Bach est la musique.

Jean DOMARCHI.

Le massacre des innocents

NUIT ET BROUILLARD, film français en Eastmancolor d'ALAIN RESNAIS. *Images :* Ghislain Cloquet. *Musique :* Hans Eisler. *Commentaire :* Jean Cayrol, dit par Michel Bouquet. *Production :* Argos Films - Como Films, 1955.

Nuit et Brouillard est un film, qui, en principe, n'appelle aucune critique d'ordre cinématographique. La matière même dont est tissé cet oratorio funèbre commande un respect, une sorte de silence dont la rupture pourrait, à juste titre, être considérée comme sacrilège. Je m'explique. Supposons que, cinématographiquement parlant, *Nuit et Brouillard* soit un mauvais film. Il n'est pas absurde d'imaginer en effet que, même en possession des mêmes documents et pourvu des mêmes possibilités matérielles, un autre réalisateur qu'Alain Resnais ait abouti à autre chose qu'une simple addition de morceaux d'horreurs ou, ce qui serait pire, à un réquisitoire haineux, étroit, démagogique. Même si cela était, on ne pourrait se permettre de critiquer ce film, la simple présence des images suscitant une somme de sentiments où la critique n'a plus de place.

On pourrait donc s'en tirer en disant simplement qu'Alain Resnais a fait preuve du maximum possible de sobriété, de discrétion et d'élévation de pensée. Ce serait là pourtant une fausse pudeur et ce film où tout est vrai, appelle d'abord la franchise. Il importe donc à mon avis de savoir aussi que *Nuit et Brouillard* est le chef-d'œuvre du film de montage et qu'entre les documents employés, les passages tournés (en couleurs) en Pologne, le commentaire de Jean Cayrol et la musique de Hans Eisler, Resnais a réalisé une extraordinaire osmose au bout de laquelle il n'y a plus qu'un chant unique et dont c'est l'incroyable paradoxe, après plusieurs visions du film, que d'être satisfaisant dans sa perfection, harmonieux dans son inéluctable progression. Il en est ainsi des supplices de Goya ou des pages les plus cruelles de Kafka. *Nuit et Brouillard* n'aurait pas cette force s'il n'était d'abord une grande œuvre d'art, le plus pétrifiant « écorché » de tous les films-témoins, si le chemin de sa gestation n'en passait pas par l'abstraction presque indifférente de la composition, avant d'atteindre son but où alors plus rien ne compte que l'insondable phénomène, que le portrait inoubliable du monstre.

*
**

Art de l'oubli et du temps qui passe, le cinéma soudain, en souvenir du sang et de la souffrance, nous jette au visage le film de la mémoire et du temps suspendu pour l'éternité. Je l'ai déjà dit, le premier réflexe est le silence, la première réaction, l'impossibilité d'en dire deux mots, tant est grande l'impression que même neuf millions de mots ne pourront rendre compte, ne seront qu'indécence et respect manqué ; mais seul le silence appelle le silence, *Nuit et Brouillard* c'est le tonnerre et l'orage. et, même si par son propre bruit il étouffera toujours les échos qu'on lui fera, il faut cependant mêler sa plainte et son cri à la plainte et au cri.

Nuit et Brouillard est le film du scandale et de l'impudeur. Arrivé à ce degré d'horreur, de bassesse et d'indignité l'homme, presque toujours, préfère se taire ; par le silence il manifeste son refus d'admettre, ne serait-ce qu'en condamnant, que ce bourreau est son frère et qu'il a une mère. Se souvenir de son existence, c'est reconnaître que l'on est de la même race et que, de notre indifférence ou de notre lâcheté à l'ignominie des massacres, il n'y a qu'une terrifiante mais simple graduation dans le degré de culpabilité, qu'il ne peut avoir ni

de Dieu ni d'amour sur cette terre de désolation où l'innocent, par millions, a pu être torturé et mourir dans la honte et l'humiliation, sans que la terre tremble, tous les volcans se réveillent et le soleil éclate. C'est pourquoi, pendant et après, le déporté est un pestiféré. C'est pourquoi celui qui est revenu n'est qu'un objet de gêne pour ses semblables, porteur dans le regard d'une lueur insoutenable : il nous regarde, et nous savons qu'il pardonnera peut-être à ses bourreaux, mais pas à nous, pas à la terre, pas aux volcans, pas au soleil.

***

Nuit et brouillard nous montre qu'au-delà de l'horreur et de l'atroce, il y a encore de l'horreur et de l'atroce. Arrivé à cette pointe extrême de la dégradation, il n'y a plus pour se sauver du néant que la *foi* aveugle dans l'homme et à refaire tout le chemin dans le sens de l'espoir. Cette preuve désespérée de l'humanisme revient à prouver la santé du corps par l'existence du cancer et à découvrir ceci : il y avait bien des hommes, le courage, la dignité, l'innocence des enfants, la grâce des femmes, la sérénité des vieillards. Après la troisième vision, *Nuit et Brouillard* devient le récit bouleversant de la tendresse et de l'amour. Tous ces corps confondus aimons-les comme s'ils étaient vivants, car ils ne nous quitteront plus.

Jacques DONIOL-VALCROZE.

Deux images de la solitude

L'AMORE, film italien de ROBERTO ROSSELLINI 1er *épisode :* LA VOCE HUMANA (LA VOIX HUMAINE). *Scénario :* Roberto Rossellini d'après un acte de Jean Cocteau. *Images :* Robert Juillard. *Décor :* Christian Bérard. *Musique :* Renzo Rossellini. *Interprétation :* Anna Magnani. 2e *épisode :* IL MIRACOLO (LE MIRACLE). *Scénario :* Federico Fellini, Tullio Pinelli et Roberto Rossellini. *Images :* Aldo Tonti. *Musique :* Renzo Rossellini. *Interprétation :* Anna Magnani, Federico Fellini. *Production* : Roberto Rossellini, Tever Films — 1947-48.

Après une attente de huit ans, voici que sortent, sur les écrans parisiens, *La Voix Humaine* et *Le Miracle,* dont le public des ciné-clubs n'avait connu qu'une version non sous-titrée. La parenté d'inspiration qui unit ces deux moyens métrages est plus étroite que ne laisserait supposer le terme vague d'*Amour* donné comme titre à l'ensemble. Il s'agit dans les deux cas d'un amour sans réciprocité, ou plus exactement *sans réponse.* Ces deux histoires, pour être signées, l'une de Cocteau, l'autre de Fellini, n'en traitent pas moins le thème commun à toutes les œuvres de leur metteur en scène : l'idée de la solitude à la fois physique et morale. Les cris de l'amante délaissée, la douce illusion de la folle ne sont que les manifestations particulières de cet isolement, provisoire ou définitif, auquel, dans l'univers rossellinien, chaque être, du fait de sa condition terrestre, se voit, en quelque manière, toujours condamné.

La Voix humaine est donc plus qu'une performance technique, qu'un pur exercice de style. Je ne connais d'ailleurs pas de cinéaste chez qui il soit plus difficile de discerner ce qui appartient au contenu et ce qui relève de l'expression : c'est parce qu'il ne recherche jamais volontairement le symbole que l'art de Rossellini est immédiatement profondément symbolique, que ce « documentaire sur la souffrance d'une femme » peut être considéré, sans aucune sollicitation abusive de notre part, comme l'archétype de toute souffrance, de *la* souffrance même, l'image terrestre de cette peine du *dam* que l'Eglise considère comme plus terrible que celle du *sens.* Que Rossellini me pardonne d'insister sur l'aspect allégorique d'une œuvre qui, comme il l'a affirmé souvent lui-même, ne se veut pas allégorie. Son mérite est, je le sais, de transfigurer la réalité par des ressources qu'il n'emprunte qu'au réel et, puisque la seconde partie de l'œuvre fut taxée de sacrilège, qu'on me permette à mon tour, de prétendre qu'il n'est pas un seul des passages les plus réalistes de ses films qui ne soit comme l'écho, le reflet palpable d'un ordre



Anna Magnani dans *L'Amore* (*La voix humaine*) de Roberto Rossellini.

qui n'est pas celui de la chair et de la créature, bref qu'il se trouve être, même dans ses descriptions les plus profanes, l'auteur le plus indiscutablement religieux, le seul peut-être, que le cinéma, que l'art tout entier du XX[e] siècle, aient connu.

Le sketch célèbre de Cocteau, s'enrichit donc à l'écran d'une dimension nouvelle, toute morale, et qui me fait oublier, à mesure de son déroulement, ce que cette frénésie, cette impudeur femelle peut avoir de déplaisant au premier contact. Une mise en scène théâtrale n'a d'autre pouvoir que de mieux étoffer le texte, alors que le cinéma, tel, du moins, que le conçoit Rossellini, nous aide au contraire, vis-à-vis de lui, à mettre les distances. Notre adhésion finale sera d'autant plus grande que nous avions au début, plus de peine à participer. Notre regard scrutera d'autant plus à fond qu'il a su prendre à l'avance un plus grand recul. Par quel mystère s'opère cette sorte de retournement que tout spectateur des films de Rossellini n'a pu manquer, au moins une fois, d'accomplir ? Je ne me sens pas encore à même de le déceler, mais tout me porte à croire que ce respect qu'observe le metteur en scène non seulement des choses telles qu'elles sont, mais du temps dans sa durée exacte et indifférenciée n'est pas étranger à l'affaire. La recherche de la « continuité » qui n'est, pour certains que parti pris d'esthétique est proposé chez lui comme éthique. « *C'est avec la même humilité,* nous confiait-il, *que j'essaie de transcrire les grands gestes et les petits faits normaux de la vie* (1) ». D'autres ont pu ou pourront s'engager dans la même voie, mais, n'étant pas nantis de la même conviction intérieure, ce principe, ici vivifiant, n'est plus, chez eux, que procédé. Plus une technique est simple, plus elle doit s'armer de nécessité interne : si Rossellini s'acquitte mieux que tout autre de ce morceau de bravoure qu'est une scène à un personnage, c'est que la peinture de la solitude de l'homme sur la terre est, le leitmotiv quasi-unique de son œuvre.

Nombre de mes confrères ont rapproché le thème du *Miracle* de celui de la *Strada*. De là à gonfler l'importance de la collaboration de Fellini dans la seconde parte d'*Amore*, il n'y avait qu'un pas, bien sûr. Ce genre de chicane est déplaisant, mais il serait déloyal de ne pas rendre à Rossellini ce qui lui appartient. Sur le papier, la

(1) *Cahiers du Cinéma* N° 37, juillet 1954.



Anna Magnani dans *L'Amore* (*Le Miracle*) de Roberto Rossellini.

folle du *Miracle* et Gelsomina ne sont pas, je veux bien, très différentes et les deux œuvres portent en elles la même signification, la même morale, qui est aussi celle de *Stromboli* : que l'être le plus proche de Dieu est le plus humble, le plus disgracié ; mais alors que Fellini, dans son amour du choquant, du baroque, du monstrueux, ne sait nous faire accéder à cette idée que par le truchement de l'intellect, c'est l'unité visible de la nature que Rossellini s'applique, avant tout, à faire éclater. Et d'ailleurs, si ce dernier se montre dans ce film, plus encore que dans *Païsa* ou *Allemagne année zéro*, en pleine possession de son art, la recherche constante de l'effet, la présence de clichés d'école, relents de Vigo ou de Stroheim, qui émaillent les *Vitelloni*, *la Strada* ou *Il Bidone*, témoignent d'un *style* qui se cherche encore. Signalons à ce sujet, que Rossellini a amputé la version actuellement présentée d'une fin un peu trop éloquente à son gré. Le film se termine par les premières paroles de la mère à son enfant : « *mio santo filio* » (mon fils chéri). Le scénario intégralement tourné, comportait la conclusion suivante : « *Maintenant,* (c'est le texte de Fellini que je cite (1) *la grosse cloche se balance, mue par une force exaltante et désespérée. Elle se balance toujours plus fort, toujours plus fort jusqu'à ce qu'un coup de cloche, ample, sonore, solennel, tombe sur la vallée, descende en voltigeant jusqu'aux maisons des hommes, éparpillés là-bas, tout au fond. Et d'autres coups de cloche succèdent au premier. D'autres pressés, joyeux, triomphants, et qui annoncent au monde que l'enfant du miracle, le nouveau sauveur est né... Là haut, perdu à la cime du mont, il y a un petit sanctuaire, un minuscule point noir à peine perceptible sur l'infini de la voute azurée. On entend le son argentin d'une cloche qui sonne, qui sonne... Et on dirait qu'il vient du ciel...* »

La suppression de cette « cauda » n'est pas sans altérer la signification primitive de l'œuvre. D'après le scénario, il n'y a de « miracle » que dans l'esprit de la folle, c'est une illusion, mais que nous aimerions à partager. Du propre aveu de Rossellini, le mira-

(1) *Revue du Cinéma* N° 14, juin 1948.

cle est, au contraire, un fait réel : « *C'est une pauvre folle qui a une espèce de manie religieuse, mais, en plus de cette manie, la foie, vraie, profonde. Elle peut croire tout ce qu'elle veut. Ce qu'elle croit peut être aussi blasphème, je l'admets ; mais cette foi est tellement immense que cette foi la récompense ; son geste est absolument humain et normal ; donner le sein à son enfant.* » *(1)*.

Rossellini s'est toujours montré, à propos de ce film, plus encore que des autres, avare de commentaires. Mais ce résumé est un aveu : ce n'est pas la poésie propre à la folie qu'il a voulu peindre, mais la grandeur de la foi qui sait triompher de toutes les folies, comme ailleurs, dans *Stromboli* ou *Europe 51*, de tous les systèmes et de toutes les raisons. « *Cette œuvre*, ajoute-t-il, *n'est pas un symbole : ces êtres sont ainsi, je les ai montrés tels qu'ils sont : il n'y a pas plus intention d'apologie que volonté de blasphème* ». En somme, d'après l'auteur, les analogies précises que présentent les attitudes de la Magnani avec telle ou telle scène de la Passion, popularisée par deux mille ans d'iconographie chrétienne sont un *fait* indiscutable, une conformation des choses mêmes et dans laquelle sa volonté n'entre en rien. Je le suivrai volontiers, tout en remarquant qu'il n'est là rien de contraire à l'enseignement de l'Eglise pour qui le but de chaque chrétien est *l'imitation* du Christ dans ses paroles, dans ses exemples, et jusque dans sa vie même. Libre de penser que le *Miracle* peut se satisfaire d'une explication plus « naturelle » que celle que je suggère ici ; il n'est pas nécessaire d'être croyant pour en apprécier les beautés. Mais je crois qu'un film de Rossillini exige et, dirai-je, obtient de nous un peu plus que cette complicité, cette adhésion de passage que nous accordons à toute œuvre de fiction. N'usant que des moyens de l'art, il nous délivre de l'hypocrisie propre à l'amateur d'art, interdit ce dédoublement que requiert en général le spectacle dramatique, nous jette dans un trouble de pensées d'autant plus harcelantes qu'elles semblent naître au spectacle de la réalité même. Est-ce assez dire ou trop peu ? Je ne pense pas que ces films soient plus prenants, plus émouvants que d'autres, mais d'une espèce d'émotion différente, d'un autre ordre, comme disait Pascal, et c'est cela qui compte.

Eric ROHMER.

Un film ottocratique

THE MAN WITH THE GOLDEN ARM (L'HOMME AU BRAS D'OR), film américain d'OTTO PREMINGER. *Scénario :* Walter Newman, Lewis Meltzer, d'après le roman de Nelson Algren. *Images :* Sam Leavitt. *Musique :* Elmer Bernstein. *Décors :* Darrell Silvera. *Montage :* Louis R. Loeffler. *Interprétation :* Frank Sinatra, Eleanor Parker, Kim Novak, Arnold Stang, Darren McGavin, Robert Strauss, John Conte, Doro Meraude, George E. Stone, George Mathews. *Production :* Otto Preminger, 1955.

....

Depuis 1953 et *La Lune était bleue* dont il était producteur — Preminger a de plus en plus fondé sa carrière sur les films « osés », soit qu'ils s'attaquent directement aux tabous de la censure, soit que leur originalité constitue par elle-même un gage certain de publicité. Ce n'est donc pas dans le domaine des thèmes profonds qu'il convient de s'aventurer pour retrouver Otto : n'importe quelle histoire lui convient, si tant est qu'elle fera du bruit, et son projet de filmer *Bonjour Tristesse* n'infirme pas ce postulat.

Il ne faudrait pas pour autant se hâter de ranger Preminger parmi les bons techniciens, à refuser de voir en lui un auteur de films, dans le sens où l'on emploie volontiers ce terme au sein des *Cahiers:* s'il est avant tout metteur en scène, ce rôle implique à ses yeux tant de responsabilités, d'exigences, d'impératifs, que son style marque la moindre de ses œuvres.

Ce style demeure pour certains un

(1) *Cahiers du Cinéma* N° 37, juillet 1954.

mystérieux point d'interrogation. Il faut alors croire qu'ils ne se sont jamais posés beaucoup de questions sur la mise en scène, ou bien qu'ils cherchaient à résoudre de faux problèmes. Quoiqu'il en soit, *L'Homme au Bras d'Or* devrait faire réfléchir les détracteurs d'Otto et, plus simplement, ceux qui l'ignorent, car de tous ses films, c'est celui où il se livre le plus, nouvelle preuve que l'on doit attendre beaucoup des productions indépendantes qui se multiplient actuellement aux Etats-Unis. Un metteur en scène y jouit d'une liberté totale et peut faire ce qui lui serait interdit dans l'une des grandes compagnies et plus encore en France, pour de tristes motifs, comme vous l'allez voir.

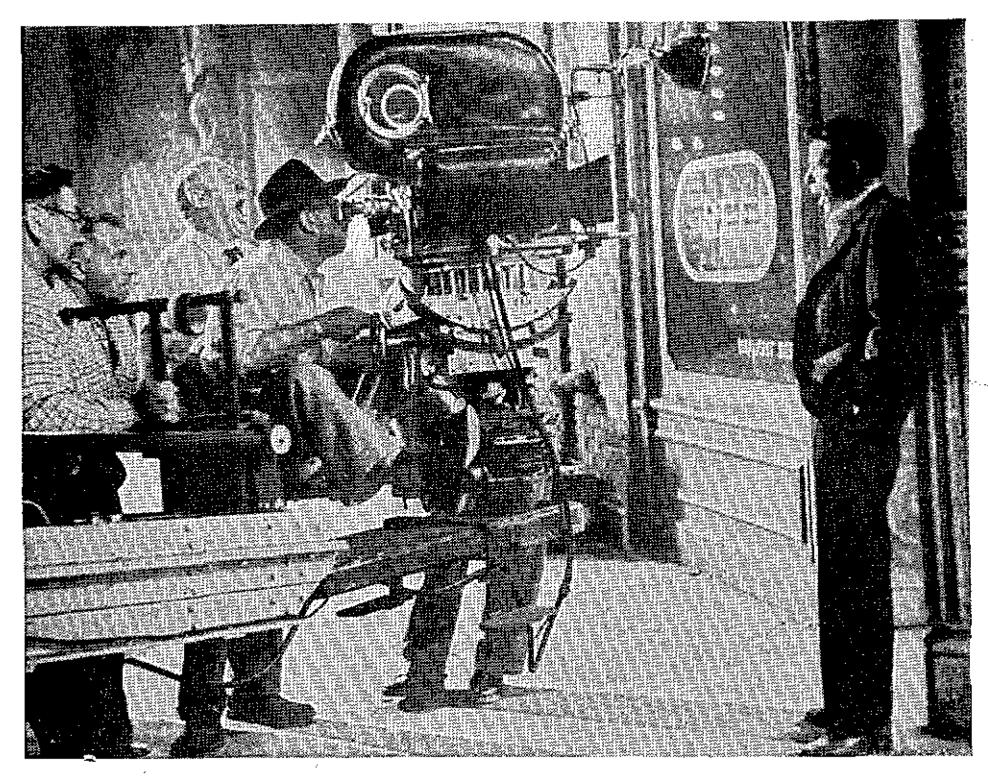
Chez Preminger, cette liberté est source d'une rare frénésie technique : la caméra danse autour des personnages, fonce au milieu du décor et se retrouve sans prévenir à la hauteur du deuxième étage : plus d'une fois, le cameraman ne doit d'avoir la vie sauve qu'à la promptitude des réflexes d'un machiniste qui empêche *in extremis* la grue de passer sous une voiture ou de tomber par la fenêtre : cela dit presque sans exagération. On s'étonne de ne pas entendre dans la bande sonore les jurons de l'équipe technique tempêtant contre ce sacré Otto qui choisit toujours pour faire un plan la solution la plus difficile, d'autant que le temps de tournage était très réduit. Et si nous sommes particulièrement sensibles à ce constant effort physique, c'est que la virtuosité contrariée par la nécessité de tourner vite fait que dans chaque plan se multiplient les ombres de caméra ou de micro, les reflets de projecteurs, que dans les *travellings avant* nous voyons souvent le mobilier s'escamoter rapidement de chaque côté du champ (ce qui ne fait d'ailleurs qu'accroître la sensation de vitesse). Bref, nous ne sommes plus spectateurs, mais *nous participons* au travail : nous sommes sur le plateau, aux côtés du metteur en scène. Il ne faudrait pas croire que Preminger n'en est pas conscient : avec le dernier plan, dans un vertigineux élan en arrière, il nous offre en supplément l'extrémité du chemin de travelling et les projecteurs eux-mêmes.

Voilà pourquoi *L'Homme au Bras d'Or* serait un film rigoureusement impossible à faire en France, à cause d'une censure bien plus grave que toutes les censures d'état ou de producteurs timorés : celle engendrée par une longue routine responsable de la jaunisse qu'attraperait le pire technicien à la projection des « rushes » du meilleur plan de *L'Homme au Bras d'Or.*

Cette parenthèse refermée, hâtons-nous, pour notre part, de remercier Preminger de ces « imperfections » qui lui ont permis de réussir un merveilleux opéra cinématographique où la beauté se mêle subtilement au cocasse le plus débridé, où chaque idée — et il y en a — force l'admiration tout en donnant l'envie de faire un clin d'œil complice à son auteur, tels ces deux travelling successifs qui viennent cadrer en gros plan les pupilles de Sinatra, dilatés avant la piqûre, contractées après. Si l'exubérance est, comme certains le pensent, la marque de la jeunesse, celle-ci étant elle-même fonction de l'âge du réseau artériel, plus d'un cinquantenaire pourrait envier les artères d'Otto ; jouant avec une candeur roublarde les enfants terrible, il s'amuse ferme à mener sa barque et s'il baille sur notre photo, imité d'ailleurs par Sinatra, ce n'est pas d'ennui, mais pour indiquer un jeu de scène.

L'Homme au Bras d'Or ne nous ménage pas les surprises, la moindre n'étant pas d'y découvrir un Preminger très germanique. On sait l'influence que le cinéma des années trente exerça sur la production hollywoodienne. Dans l'œuvre de Preminger elle demeurait assez dissimulée, se manifestant plus sous forme d'une *tendance* générale que par des détails précis. Et pourtant, tout semblait prédisposer ce Viennois, émule de Max Reinhardt, à prendre la suite de la grande tradition germanique des Murnau, Lang, Ulmer, Hitchcock. C'est maintenant chose faite. L'histoire se déroulant dans un lieu clos, Preminger retrouve spontanément le style du *kammerspiele* et, du même coup, le décor, conçu en fonction de la mise en scène, celui de Carl Vollbrecht ou d'Eric Hasler, parenté qu'accentue un certain côté vieillot ; n'étaient la télévision, l'aérodynamique des carrosseries et le style des strip-teases, nous croirions volontiers que l'action se situe il y a vingt ou trente ans. Jusqu'aux figurants dont la démarche obstinée et lasse évoque l'allure des passants de l'*Aurore.*

De même que le « bras d'or » sert pour donner les cartes, jouer de la batterie ou recevoir la piqûre, il y a au moins trois façons d'apprécier ce film, et de multiples raisons de l'aimer. Pour



Otto Preminger montrant à Frank Sinatra comment il faut bailler dans *L'Homme au bras d'or.*

conclure, à ceux qu'étonnerait la ligne de points en tête de cet article, je dirai qu'elle exprime mon regret après une vision unique (mais qui ne le restera pas) d'avoir manqué les premières minutes du film et, par conséquent, le générique de Saul Bass, promoteur maclarenien d'une nouvelle esthétique du titre dont *Sept ans de Réflexion* nous avait donné un avant-goût prometteur.

Charles BITSCH.

Une tragédie musicale

LOVE ME OR LEAVE ME (LES PIEGES DE LA PASSION), film américain en Cinémascope et Eastmancolor de CHARLES VIDOR. *Scénario* : Daniel Fuchs et Isobel Lennart, d'après une histoire de Daniel Fuchs. *Images :* Arthur E. Arling. *Musique :* chansons de Nicholas Brodszky et Sammy Cahn, Chilton Price, Irving Berlin, De Sylva, Brown et Henderson, Walter Donaldson, Arthur Freed, Gus Kahn, McCarthy et Monaco, Rodgers et Hart, Turk et Ahlert, arrangements de Percy Faith et George Stoll. *Décors :* Edwin B. Willis. *Montage :* Ralph E. Winters. *Interprétation :* Doris Day, James Cagney, Cameron Mitchell, Robert Keith, Tom Tully, Harry Bellaver, Richard Gaines. *Production* : Joe Pasternak-M.G.M., 1955.

Je ne sais rien de plus émouvant que l'histoire d'un amour déçu et il faut féliciter les scénaristes de *Love me or Leave me* (*Les pièges de la passion*) de nous l'avoir si bien racontée. Le mérite est d'autant plus grand qu'il n'y a rien de plus banal au monde qu'un amour non partagé (d'où le danger permanent

de tomber dans le mélodrame) et rien de plus pénible aussi car à l'obstination vaine de l'amoureux répond la malice et la mauvaise foi naturelles de la femme, merveilleusement apte à profiter de tous les avantages de cette situation, très fréquente comme l'on sait.

Tout le film ne sera donc qu'une litanie d'imprécations, une série de variations sur le thème unique de l'amour sans espoir, chaque scène reprenant littéralement la précédente *un ton au dessous*. A l'exaspération croissante de l'homme honteux et ulcéré répondent le refus, la résignation et les larmes. Ce crescendo passionnel que le crime seul interrompt, comment se fait-il qu'il n'engendre jamais la monotonie ni la gêne ? Peut-être parce que Charles Vidor, le metteur en scène, a choisi le parti-pris de la pudeur. Il ne cherche jamais à nous apitoyer et si nous finissons par nous ranger du côté du malheureux héros de cette histoire (un petit gangster de quartier) *c'est en raison précisément de sa très naïve vanité:* il a une manière assez touchante de ne jamais perdre la face.

L'ultime séquence du film mérite une mention particulière : Marty Snyder notre gangster qui, après avoir essayé sans succès de supprimer son heureux rival est abandonné, ruiné et poursuivi pour meurtre, est aussi *dépossédé* de la dernière arme qui pouvait lui permettre de conserver sa femme : la reconnaissance. Grâce à lui Ruth Etting avait pu, en effet, sans trop de dommages, gravir les échelons qui mènent d'entraîneuse de bastringue à la situation enviable de chanteuse de charme N° 1. Elle s'acquitte d'un seul coup de sa dette en acceptant de chanter dans la boîte de nuit qu'il vient d'ouvrir et qui, sans son concours, serait obligée de fermer ses portes. Le miracle qu'on pouvait espérer ne se produira pas et c'est bien ainsi car la dernière scène est très belle.

Toute cette histoire est, paraît-il, la vie de la fameuse chanteuse Ruth Etting, d'où l'abondance de numéros musicaux dont Vidor use avec ingéniosité pour rompre en temps opportun une ambiance quelquefois très tendue. Ce n'est donc qu'accessoirement une « comédie musicale » sans que, pour autant les droits de ce genre, aimable et difficile entre tous, soient sacrifiés. Bien au contraire ! Nous devons même au monteur Winter une séquence de surimpressions qui évoque les airs célèbres de la chanteuse et qui est proprement extraordinaire. Quel travail et quelle réussite trop brève à mon goût car le reste du film, fort honnêtement réalisé par ma foi, n'atteint pas, à beaucoup près, le brio de ces quelques minutes de très bon cinéma. Mon Vidor n'est pas Minnelli (il lui manque la délicatesse de touche et la subtilité de son illustre confrère), ni Cukor (dont il n'a pas le sens du paroxysme). Il ne s'agit donc pas d'un film de metteur en scène au sens où l'admirable *A star is born* en est un. Quel est le technicien du cinéma qui ne reconnaîtra pas avec moi que les vingt-cinq premières minutes de *A star is born* sont d'une richesse d'invention et d'une sûreté de main exceptionnelles ? Ici, à part de çà et là quelques détails et la séquence du montages dont j'ai déjà parlé, rien de pareil. Heureux Vidor ! La réussite de *Gilda* tenait à la présence de Rita Hayworth et à la photographie de Maté, celle, moins évidente de *Cover Girl* à Rita Hayworth toujours et aux danses de Gene Kelly, celle de *Love me or leave me* tient aux scénaristes, au monteur, à l'étonnant James Cagney, à Doris Day enfin. Doris Day n'est pas Judy Garland cette femme-orchestre, moins encore Cyd Charisse dont elle n'a pas l'extraordinaire éclat ni le génie des gestes, mais je souhaiterais que nous en ayons l'équivalent en France. Elle se tire fort bien de l'affaire avec des airs aussi connus que *It's all depend on you* et *You're mean to me* et elle tire le maximum d'une mélodie assez pauvre comme *Never look back*. J'ai le sentiment qu'elle s'est perfectionnée depuis le temps déjà lointain de *Tea for two* (*No no, Nanette*) et sa voix moelleuse fait merveille dans la chanson tendre.

Un scénario parfaitement insolite (c'est la première fois sauf erreur que le cinéma traite de plain-pied un sujet pareil), quelques belles trouvailles techniques, des airs charmants chantés par une femme charmante, tout cela fait un film parfaitement agréable et quelquefois émouvant. Sans doute les lois du genre ne sont-elles pas respectées et bien plus que d'une comédie musicale s'agit-il finalement d'une tragédie *où il arrive quelquefois que l'on prenne* les choses au tragique, sans doute aussi ne peut-on parler de mise en scène... Il n'en reste pas moins que par comparaison à tant d'insanités qui encombrent ces jours-ci nos écrans, ce film est une manière de réussite.

Jean DOMARCHI.



Doris Day dans *Love me or Leave me* de Charles Vidor.

Oscar et le petit marin

THE ROSE TATOO (LA ROSE TATOUEE) film américain en VistaVision de DANIEL MANN. *Scénario :* Tennesse Williams, d'après sa pièce. *Adaptation :* Hal Kanter. *Images :* James Wong Howe. *Musique :* Alex North. *Décors :* Sam Comer, Arthur Krams. *Montage :* Warren Low. *Interprétation :* Anna Magnani, Burt Lancaster, Marisa Pavan, Ben Cooper, Virginia Grey, Jo Van Fleet, Sandro Giglio, Mimi Aguglia, Florence Sundstrom. *Production :* Hal B. Wallis-Paramount, 1955.

L'univers romanesque (*Le Printemps romain de Mrs Stone*), ou théâtral (*La Ménagerie de verre, Etés et fumées, Un Tramway nommé Désir, La Rose tatouée*) de Tennesse Williams, est celui des femmes qui ne peuvent pas faire l'amour. A partir de cette frustration des héroïnes, dont l'âge moyen se situe assez près de la quarantaine, s'organise tout un jeu de complexes qui tend vers la même conclusion affirmée ou sous-entendue : le refus de la femme.

Contrairement à l'opinion établie, je ne vois pas le moindre inconvénient à parler de corde dans la maison d'un pendu. L'adaptation à l'écran de toute œuvre de Tennessee Williams, pour être réussie, doit tenir compte du fait qu'à la base de ce théâtre du sexe et des nerfs, de cette physiologie du refus, l'homosexualité est le facteur déterminant. Blanche Dubois, dans *Le Tramway nommé Désir*, ne deviendrait pas folle si son mari n'avait pas aimé les garçons.

Le rôle de Sérafina de *La Rose Tatouée* fut écrit pour Anna Magnani, que Tennessee Williams rêvait de faire jouer à Broadway. Plus exactement, semble-t-il, pour l'idée que l'écrivain se faisait de l'actrice. C'est pourquoi *La Rose Tatouée* se déroule dans le milieu des émigrés siciliens de Floride, sorte de cadre exotique approprié au tempérament volcanique de la Ma-

gnani. La pièce boîte ; cette *passionnée* ne pouvait interpréter un personnage de *névrosée*. Tennessee Williams a dû le sentir ; il a essayé, par de malhabiles artifices, de justifier sa présence dans un univers auquel elle ne colle pas. La pièce finit bien. Sérafina retrouve un homme parce que la Magnani ne saurait rester frustrée. Mais tout le processus habituel, frustration d'abord (son mari étant mort, Sérafina s'obstine à vivre dans le souvenir, cloîtrée devant une urne funéraire), refus ensuite (ce mari extraordinaire avait trompé Sérafina et porté ailleurs ses élans charnels) est truqué au départ, par la mise en situation d'un personnage mensonger, celui d'Estelle. Pour que le déséquilibre nerveux de Sérafina ait un sens, il faut que tout se passe comme si la « maîtresse » du camionneur défunt était en réalité un petit ami. Alors, tout s'explique : le symbolisme des tatouages, la chemise de soie rose, la manière dont la femme bafouée réagit en apprenant la vérité, son recul devant Alvaro lorsqu'il apparaît avec une rose sur la poitrine, ses craintes lorsque sa fille tombe amoureuse d'un petit marin américain au pantalon trop collant ; ce genre de garçon appartenant à la mythologie homosexuelle, Sérafina réagit comme une Blanche Dubois qui craindrait pour sa fille l'aventure dont elle a cruellement pâti.

C'est ainsi qu'à Broadway on manie l'équivoque. Ces intentions ne conviennent pas à la Magnani, et Tennessee Williams a frelaté ce qui dans ses autres pièces apparaît comme l'expression d'un profond désespoir. Du moins, au théâtre, *La Rose Tatouée* se déroule-t-elle dans un climat morbide (Lila Kedrova, au Théâtre Gramont, s'accordait mieux à son optique). L'adaptation de Daniel Mann est ratée. Pas tant à cause de l'inexistence de la mise en scène, où l'on ne trouve pas une seule idée cinématographique, qu'à cause du manque de subtilité dans la suggestion des ressorts secrets de l'intrigue. Au lieu de faire planer le doute sur le sexe d'Estelle, Daniel Mann a efféminé à outrance les protagonistes masculins. Le « *une tête de clown sur le corps de mon mari* » par lequel Sérafina définit Alvaro, sert de prétexte aux folâtreries grotesques de Burt Lancaster, assez mal à l'aise. Et Ben Cooper (le petit marin), dont l'ambivalence avait dans *Johny Guitare*, face à la virilité de Joan Crawford, une résonance tragique, semble sortir d'un numéro spécial du « Crapouillot ».

Rien ne correspond au vrai Tennessee Wiliams. Kazan n'est pas passé par là. Comment expliquer, alors, le succès de *La Rose Tatouée* et ses Oscars ? Le numéro de la Magnani a tout fait. Elle a repris le personnage à son compte, l'a passé au crible de son extraordinaire tempérament. Cela n'a rien à voir avec ses interprétations dirigées par Rossellini et Renoir. Mais, dans un rôle, *écrit* peut-être mais *pas fait* pour elle, elle arrive à être admirable.

Il est vraiment dommage qu'elle n'ait pas été chargée de diriger Daniel Mann.

Jacques SICLIER.

Une leçon de conduite

GRAND HOTEL. Film américain d'EDMUND GOULDING. *Scénario* tiré du roman de Vicki Baum. *Images :* William Daniels. *Musique :* Blanche Sewelod. *Interprètes* : Greta Garbo, Jean Crawford, John Barrymore, Wallace Beery, Lionel Barrymore, Lewis Stone, Jean Hersholt, Robert McWade, Purnell Pratt, Edwin Maxwell. *Production :* M.G.M., 1932.

L'actualité dévore et disperse et toujours son tourbillon réussit à nous prendre de vitesse. Peu importe que ce film soit vieux de plus de vingt ans, car c'est au présent qu'il faut en parler. Ce qui vieillit dans les œuvres, n'est-ce pas en effet ce qui était déjà mort en elles lorsqu'elles virent le jour ? Tant de films paraissent démodés, qui ne sont et ne furent jamais que des morts-nés. Toute œuvre garde l'âge qu'elle avait à sa naissance, et serions-nous assez étourdis pour déclarer chevrotantes les bandes de



Joan Crawford et Wallace Beery dans *Grand Hôtel* d'Edmunа Goulding.

Griffith ? Que l'on me pardonne d'avoir aligné ces évidences ; il me fallait d'abord régler leur compte aux délicieuses agaceries du temps qui passe et au parfum des fleurs séchées.

Or, si *Grand Hôtel* porte sa charge de bois mort, il le fait allégrement et sans prétendre le cacher : c'est fort bien ainsi, une démarcation prodigieusement nette s'établissant entre le livre tout à fait indifférent de Vicki Baum et le travail remarquable du metteur en scène Edmund Goulding. La plupart des médiocres romanciers dissimulent leur incapacité de créer en parant d'une unité tout extérieure une suite de notations à peine ébauchées. Habitants d'une même rue, membres d'une même famille, tout prétexte est bon à d'interminables romans; l'unité de lieu apporte la garantie d'une construction à un fatras d'épisodes dont le manque d'invention saute aux yeux : mais elle n'est guère, en pareil cas, utilisée du point de vue dramatique, elle fournit seulement la commodité de trouver rassemblés des personnages divers et de répartir sur plusieurs l'ennui d'un seul inspirerait.

Goulding a donc pris ce sujet pour ce qu'il était. Il y a souligné l'unité de lieu, et comment ne pas voir, dans les scènes auxquelles il confie ce soin, une référence explicite au *Dernier des Hommes de Murnau* (1). Mais il n'a cherché autrement à renouer les fils de l'intrigue sans rigueur qui lui était offerte. Il a simplement fait le travail négligé par le romancier et le travail n'était pas mince, il a donné consistance à ses personnages, il a dirigé ses acteurs.

Direction qui ne considère pas les acteurs comme du bétail et ne cherche pas à les plier à des démons personnels; assez ferme, cependant, pour leur faire exprimer sans faillir ce qu'ils portaient en eux. Goulding montre en celà beaucoup de discernement et de détermination; s'agissant de monstres sacrés comme de comédiens plus dociles, il fait donner à chacun d'eux le maximum de ses possibilités expressives et y emploie les moyens les plus divers. Ainsi John Barrymore, acteur

(1) Ainsi n'est-ce pas coïncidence si l'on retrouve ici le thème visuel de la porte tournante : certain plan de voiture rangée le long du trottoir devant la porte, est le même que dans le film de Murnau. Et il y a aussi certain travelling avant à la grue dans le hall de l'hôtel, qui me paraît fort inspiré de la célèbre ouverture du *Dernier des Hommes*.

sans grand relief à mon sens, a d'extraordinaire son profil. Le faire jouer de profil est une idée de photographe; jouer sur ce profil est une idée de metteur en scène et c'est ce que fait Goulding, soit qu'il l'amène à une volte face autour d'un autre acteur, soit que contre toute attente, il le soumette à une immobilité, alors *dramatiquement* ressentie. Chaque acteur est ainsi l'objet de soins différents, propres à provoquer chez Joan Crawford ses regards, chez Wallace Beery ses moues, chez Lionel Barrymore sa nervosité et ses gestes hésitants, et Goulding y apporte toujours assez de souplesse pour éviter de verser dans les numéros d'acteurs, assez de maîtrise aussi pour se permettre de jouer simultanément sur des registres divers, dans des scènes souvent complexes où chacun continue dans le ton qui lui a été assigné. Il faut un sens très sûr de la situation pour conserver une telle aisance, dont je retrouve l'équivalent dans la mise en scène de Mankiewicz.

Il semble bien que les metteurs en scène de Greta Garbo se soient le plus souvent résignés à la subir, dans la mesure où la responsabilité et le contrôle leur échappaient, de ses frémissements, de ses transes, de ses spasmes et de ses prostrations. Ainsi Pabst, Stiller, Mamoulian, Lubitsch échouèrent à la maîtriser et visiblement, la subirent. Goulding a le mérite de réussir à la diriger ici — selon sa propre pente sans doute, mais l'y incitant au lieu de tenter de la contenir, et l'y incitant au delà de tout ce qu'elle eût osé sans invite. Garbo fut en effet la femme d'un seul rôle, et Goulding l'aide à le porter à son paroxysme qui est aussi son point de perfection. Si elle fut pour beaucoup la Divine, il est manifeste, tout au long de *Grand Hôtel* que la pensée l'en habitait aussi jusqu'à la hantise : le mythe ne fut possible que parce qu'elle en était le plus fervent adepte. Ai-je dit mythomane ? Le tragique d'une personnalité aussi tentaculaire est bien de n'avoir pu s'exprimer que dans les apparences les plus fugaces, dans les reflets les plus dérisoires. D'où cette frénésie et cette volonté, tendue à l'extrême, de suspendre l'instant qui va suivre en prolongeant des mimiques insensées pour le faire attendre et redouter tout à la fois. Welles a au moins la chance de pouvoir s'exprimer en *bâtissant* pour lui seul de fascinants Xanadous; Welles qui dut comprendre assez Garbo pour s'effrayer de la comprendre, ou me trompé-je si j'avance qu'il pensait à elle lorsqu'il dirigeait Dorothy Comningore dans les scènes d'opéra de *Citizen Kane ?* C'est pour elle seule aussi que joue Greta Garbo et il est naturel qu'elle le fasse sans pudeur, la démence est impudique car elle s'ignore *différente*. Son spectacle ne laisse place qu'à la gêne et à la stupeur et l'envie de fuir n'y est balancée que par une égale terreur.

Philippe DEMONSABLON.

Comment s'en débarrasser ?

VOICI LE TEMPS DES ASSASSINS, film français de JULIEN DUVIVIER. *Scénario :* Julien Duvivier, Charles Dorat, Maurice Bessy. *Images :* Armand Thirard. *Musique :* Jean Wiener. *Interprétation :* Jean Gabin, Danièle Delorme, Lucienne Bogaert, Henri Vilbert, Robert Arnoux, Liliane Bert, Robert Pizani, Gérard Blain, Germaine Kerjean, Gabrielle Fontan, Jean-Paul Roussillon. *Production :* C.I.C.C. - S.N. Pathé Cinéma - Georges Agiman, 1956.

> « *Ah ! il faut bien le dire, nous sommes mal, nous sommes très mal avec le temps* »
>
> André BRETON, 1929.

Un beau matin, débarque au quartier des Halles une jeune fille de vingt ans. Elle se présente chez André Châtelain, restaurateur en renom, à qui elle apprend, tout de go, qu'elle se nomme Catherine, qu'elle est la fille de son ancienne épouse et qu'elle se trouve, depuis peu, orpheline. Peu à peu, sous sa naïveté provinciale, dont elle se sert comme d'un masque, nous discernons son véritable visage et ses intentions profondes. En fait, sa mère

n'est pas morte à Marseille, mais vit, avec le *secours de la drogue, dans un* hôtel du quartier. Pour des raisons strictement pécuniaires, elle a conçu pour sa fille un monstreux projet en trois étapes : se faire adopter, se faire épouser, devenir enfin l'héritère de son époux.

Le sujet, on le devine, peut se prêter aux plus brillantes comme aux plus scabreuses adaptations. Il offre une matière première trop proche de la vie pour porter en elle la chance assurée d'une réussite. Comme la vie, il est à la fois la promesse du meilleur et la tentation du pire.

En relevant le défi, Julien Duvivier redore un peu le blason du cinéma français. Son travail est d'une tenue irréprochable ; il témoigne d'une franchise, assez rare chez nos réalisateurs, toujours à l'affût de l'effet, pour qu'il soit permis de s'en étonner.

Par exemple, l'histoire : elle se déroule dans le quartier des Halles. On pouvait parier que le pittoresque de l'endroit donnerait lieu à des « scènes de genre » pimentées d'expressions savoureuses, choses vues, saisies sur le vif. Nous connaissons le danger de telles scènes : elles noient le récit sous le prétexte du documentaire. Or, Duvivier — et ce n'est pas un mince mérite — s'est refusé toute diversion hors de son récit ; la couleur n'empiète pas sur le dessin ; il s'est un peu attardé dans la caricature du beau monde de la finance, qui hante ce haut lieu gastronomique, encore l'a-t-il fait avec sobriété et sans qu'en souffre la conduite de l'intrigue.

Aux deux pôles de l'inspiration, il y a deux façons de parler des Halles : celle d'André Breton, qui y poursuit sa quête du Merveilleux (« *les magnifiques cubes blancs, rouges, verts des primeurs* ») et celle de Duvivier, dont le réalisme est l'héritier direct du Naturalisme de Zola et du premier Huysmans (1). Si la première ne va pas sans une réflexion morale *(Allons ! c'est seulement dans les contes qu'il est impossible au doute de s'insinuer, qu'il n'est pas question de glisser sur une écorce de fruit* — André Breton), la seconde fait la part plus belle à cette honnêteté qui faisait dire à Huysmans que le mystère de la transsubstantiation ne se produisait presque jamais plus, parce qu'on falsifiait les denrées qui entrent dans la fabrication des hosties. Je veux dire que chez Duvivier, comme chez ses illustres devanciers, la preuve par le fait-divers (ou le fait tout court) est le garant du réalisme. « *Est-ce que vous allez me dire que ceci est extraordinaire ?* déclare Duvivier. *Je peux vous citer des exemples avec des noms* ». Voilà l'aveu significatif d'une forme de réalisme qui répond à l'esthétique naturaliste ; celle-ci est fondée sur un postulat : l'affirmation d'une solution de continuité entre le domaine des faits et le domaine de l'esprit. Issue du Positivisme d'Auguste Comte et, comme telle, imbue de matérialisme, elle postule avec Huysmans le lien entre la transsubstantiation et la composition chimique des hosties, comme elle cautionne les entreprises artistiques à l'aide de faits-divers et de statistiques (*Cela arrive fréquemment,* dit encore Duvivier de son histoire). Et nous en arrivons à la grande règle naturaliste en matière de psychologie : l'explication par le milieu et l'hérédité.

Car c'est bien dans le passé des personnages que nous devons chercher leur justification psychologique. Le comportement du quinquagénaire Gabin, ses excès de bonté, ses accès de colère, nous les comprenons parfaitement dès que nous savons son aventure et ses déboires avec sa première épouse. De même, nous trouvons presque naturel que celle-ci ait forgé le satanique projet de faire épouser son ancien mari par sa propre fille tant abondent les mobiles capables de la déterminer dans ce sens : débauche, misère, drogue.

C'est cette préoccupation de charger le moindre geste de toute une généalogie qui tue dans l'œuf le germe de merveilleux que pouvait receler le sujet à l'origine. Le Merveilleux ne peut éclore librement à l'ombre d'une esthétique naturaliste. Il lui faut l'insécurité d'une météorologie détraquée.

L'intérêt du réalisme américain et du néo-réalisme italien est précisément, en se situant aux antipodes d'un naturalisme périmé, de remettre le mystère au cœur de l'homme. L'imprévisible, l'inattendu, le merveilleux sont à ce prix. James Dean et *Kiss me deadly* nous en assurent. L'esthétique

(1) Compte tenu, bien entendu, de tout ce que ce dernier doit à Des Esseintes, ne serait-ce que sa tortue sertie de diamants.

naturaliste est impuissante à les saisir ; seule peut s'en approcher une psychologie du comportement.

Pourtant *Voici le temps des assassins* est autre chose que le dernier sursaut d'un cadavre qu'aucun procédé de respiration artificielle ne pourrait plus rendre à la vie. En définitive, le film ne me semble sauvé que grâce au personnage que campe Danièle Delorme.

Catherine est, en effet, le seul personnage du film qui ait échappé au contrôle de Duvivier ; et, cette liberté, ce n'est pas tant à son caractère amoral qu'elle la doit qu'à l'ambiguïté que lui confère le constant mensonge qu'est sa vie. Car voilà bien le paradoxe de l'art : rendre la vie de ses créatures débitrices d'un mensonge volé à leur créateur et ne me faire citer Cocteau qu'à contre-sens : « *L'Art est un mensonge qui dit la vérité* ».

Par sa nouveauté, le personnage de Catherine introduit, dans les rouages bien huilés du film, le seul grain de sable capable de déranger le conformisme du cinéma français. Mais, avant tout, une question se pose : Catherine est-elle la fille du hasard ou l'augure d'une proche métamorphose de l'art de Duvivier (2) ? De la réponse, dépend le sort d'un cadavre : le naturalisme.

André S. LABARTHE.

Nazisme ? Connais pas

0815 S'EN VA T'EN GUERRE, film allemand de PAUL MAY. *Scénario :* Ernst Von Salomon, d'après le roman de Hans Hellmut Kirst. *Images :* Georg Krause. *Musique :* Rolf Wilhelm. *Décors :* Fritz Mögle et Toni Bichl. *Interprétation :* O.-E. Hasse, Armin Dahlen, Rolf Kutschera, Rainer Penkert, Paul Bosiger, Helen Vita, Eva Ingeborg Scholz. *Production* : Divina, 1955.

Le premier épisode de 08/15, « La révolte du Caporal Asch » pouvait à la rigeur faire illusion et passer pour un film antimilitariste. Le titre en forme de ritournelle dont on a affublé le 2e épisode, en donne, par contre, la mesure exacte. L'antimilitarisme supposé devient réflexion attendrie et juste amère sur les bords. La vie d'une batterie allemande sur le front russe enneigé de 1942, se déroule selon les rites transposés de Courteline. Un Courteline revu par quelque épais humoriste teuton. Les qualités de metteur en scène de Paul May se confirment, mais il veut nous faire prendre des vessies pour des lanternes, aidé par les adapteurs de l'inépuisable roman de Hans Hellmut Kirst. Bref, l'honneur de l'armée allemande est sauf ; il suffira de changer quelques officiers, comme ce fanfaron de Witterer qui fait l'idiot pour gagner des galons, et l'on repartira du bon pied. Les adjudants-chefs, leur cause est entendue depuis le 1er film et d'ailleurs, ils ont monté en grade. S'il y a une victime dans cette guerre dont on ne sait jamais pourquoi elle a lieu, c'est ce pauvre petit Vierben, ancienne tête de Turc de Schnulz, qui, sorti de la caserne, est devenu un excellent soldat.

Le nazisme ? Cela n'a jamais existé.

La satire peut avoir de saines vertus. Celle-ci, hélas, est fausse et l'on voit très bien pourquoi.

L'entreprise 08/15 a eu pour résultat immédiat de faire fleurir en Allemagne des brasseries où l'on se coiffe de bonnets de papier ornés des fameux chiffres en braillant des refrains guerriers. Je ne crois pas qu'Hans Hellmut Kirst ait voulu cela; il prétend que le cinéma a trahi son roman, d'ailleurs ennuyeux et prudent jusqu'à la confusion.

Mais l'œuvre de Paul May se révèle de plus en plus malhonnête et le troisième épisode est déjà lancé dans le circuit commercial. Il ne tardera pas à nous arriver. Tant d'uniformes, en un an, c'est un peu trop.

Jacques SICLIER.

(2) La technique de Duvivier, aussi fluide que celle de Dassin, n'est pas ici en cause, mais sa vision du monde.

L'amour des classiques

CATTLE QUEEN OF MONTANA (LA REINE DE LA PRAIRIE). Film américain en technicolor d'ALLAN DWAN. *Scénario :* Thomas Blackburn. *Dialogues :* Robert Blees. *Images :* John Alton. *Musique :* Louis Forbes. *Montage :* James Leicester. *Décors :* Van Nest Polglase et John Sturtevant. *Interprètes :* Barbara Stanwyck, Ronald Reagan, Gene Evans, Lance Fuller, Antony Caruso, Morris Ankrum, Yvette Dugay, Jack Elam, Chubby Johnson, Myron Healy, Rod Redwing, Barry Kelley. *Production :* Benedict Bogeaus, R.K.O., 1954.

Considérant le nombre des événements qui trouvent place dans ce film d'une heure et demie, on reste confondu qu'une telle multiplicité ne nuise pas un instant à la clarté du récit, que la complexité de l'intrigue soit obtenue sans arbitraires revirements et pratiquement sans inconnu, et qu'enfin il reste au metteur en scène assez de temps pour prendre son temps, maintenir un rythme majestueux au cœur de la précipitation et s'accorder pour le plaisir mainte belle scène sans s'astreindre aux exigences du scénario.

N'allons pas oublier pour autant de rendre justice aux mérites du texte, qui sont de discrétion et d'efficacité. Sans doute l'amateur de westerns ne trouvant ici aucune situation qui ne soit classique, ne verra-t-il pas à leur matière beaucoup d'originalité ; mais leur combinaison, leur enchaînement en recèlent bien davantage. L'ouverture a le rôle et les proportions du premier acte des tragédies classiques, celui où les personnages sont successivement introduits et définis leurs rapports. Tout ce qui suit obéit à une dynamique des passions, le jeu des forces et le renversement des alliances commandés tantôt par le calcul et tantôt la colère. Ainsi la construction respecte les éléments psychologiques et s'en sert subtilement sans rien cependant leur demander d'autre qu'une certaine assise (1).

Mais sans doute est-ce trop peu dire que de parler de construction quand bien des nuances (ainsi le ressentiment de Jack Elam à l'égard de Ronald Reagan) sont notées sans être appelées par les nécessités d'un développement dramatique. Et le plus singulier est que la mise en scène aille à l'encontre des sollicitations du scénario — comme si jugeant suffisante la teneur dramatique de celui-ci, elle se détournait résolument d'en souligner les effets, dédaignant un côté spectaculaire où elle sait fort bien affirmer sa maîtrise à l'occasion et s'attachant au contraire à tout ce qui lui permet d'exprimer l'apaisement au lieu de l'action, l'accord au lieu de la lutte : à tout ce que l'homme rencontre autour de son action et de sa lutte. Autant que l'observation des gestes et des actes, la nature des extérieurs et leur rapport avec les personnages me paraissent être les éléments sur lesquels peut s'exercer la mise en scène de toute une catégorie de films commodément appelés westerns. S'agissant d'extérieurs, rarement beautés furent plus évidentes qu'ici : combien savent affirmer sans conteste que l'eau est belle parce qu'elle est eau et la colline, colline ? Rarement aussi furent-elles moins préméditées et voici un point sur quoi Allan Dwan diffère d'Anthony Mann. Si l'on s'assied au bord de l'eau pour parler, quoi de plus naturel que ce soit au milieu des fleurs; ne sommes-nous pas au Montana? Anthony Mann établit des rapports plus abstraits dans ses extérieurs, pour lui un certain cadre appelle une certaine action, l'action ne *pouvait* pas se passer n'importe où et Mann ne cherche pas à nous persuader qu'elle se passe n'importe où (2). Pour Allan Dwan elle se passe n'importe où et il y a des fleurs, de l'eau vive ou un détail qui toujours ravit à moins qu'il n'émeuve.

S'il faut expliquer pourquoi, comme la *Belle du Montana*, comme *Tornade*, comme *Les Quatre étranges cavaliers*,

---

(1) Il faudrait examiner de même la fermeté des bases psychologiques dans le scénario d'un film de facture et d'esprit aussi classiques que l'admirable *Colorado Territory* (*La Fille du désert*) de Raoul Walsh.

(2) Ce qui était vrai des films policiers d'Anthony Mann l'est encore davantage de ses westerns. L'expressionnisme des paysages est d'autant plus saisissant que leur apparence est plus naturelle.

ce film est beau du premier plan jusqu'au dernier, son secret tient dans la joie de créer. Il respire la joie de créer. A un âge où d'autres éclatent de méchanceté sénile, après quarante ans de mise en scène et une centaine de films, Allan Dwan a conservé la sensibilité d'un jeune réalisateur et une sincérité à l'épreuve de toute routine. Allan Dwan est l'homme qui peut se permettre, sans parodie, de montrer une Indienne chaussée d'escarpins. Jamais son invention ne se lasse, et pris de pudeur il fait comme s'il n'inventait rien du tout. La joie de Raoul Walsh est énorme, elle prend volontiers des allures de cataclysme. Celle d'Allan Dwan abrite une ferveur sous des dehors modestes, elle est semblable à la doublure écarlate de la veste de toile grossière que porte Barbara Stanwyck.

Philippe DEMONSABLON.

Un film pirandellien

VESTIRE GLI IGNUDI (VETIR CEUX QUI SONT NUS), film franco-italien de MARCEL PAGLIERO. *Scénario :* Francesco de Feo, Attilio Riccio d'après la pièce de Luigi Pirandello. *Images :* Enzo Serafin. *Musique :* Franco Manino. *Montage :* Giuliana Atteni. *Interprétation :* Eleonora Rossi-Drago, Pierre Brasseur, Gabrielle Ferzetti, Frank Latimore, Micheline Francey, Jacqueline Porel, Jacqueline Marbeau. *Production :* Cigraf — Eva Film — SFC. 1953.

La coproduction italienne donne en *Vêtir ceux qui sont nus*, film de Marcel Pagliero d'après la pièce de Pirandello, une œuvre intéressante dont le doublage partiel, franchement mauvais, accentue cependant le charme insolite.

Une pièce de Pirandello est toujours comme un tour de manège de plus en plus rapide autour des facettes d'une vérité ou d'un mensonge (*qui le dira?*) traversant au passage d'incroyables alternances d'humanité et de théâtralité. Il en est ainsi de celle dont Pagliero a dirigé l'adaptation cinématographique en respectant son rythme heurté et grinçant. La *musique* de Franco Mannino, les imperfections du doublage, les disparités de manière entre les interprètes convergent vers la création de l'atmosphère pirandellienne. On n'a pas hésité pour la rendre à pratiquer dévotement les conventions les plus établies en matière de mise en scène pirandellienne : jeu efficace du principal protagoniste, interprétation plus fondue des autres, acteurs passifs vus de dos ou décalés à un proche second plan, décors rassurants. L'interprétation d'Eleonora Rossi Drago est excellente et serait saluée au théâtre comme une *performance* : véridique et conventionnelle, elle passe de la rigidité voulue à la souplesse animale de son personnage, des sourires absurdes du bonheur instantané à ce ton vif et clair qui marque les approches de l'extrême mensonge, elle est celle qui réduit les autres personnages à leur rôle de comparses agréablement dessinés.

Que fait la caméra dans tout cela ? Plus qu'on ne croit. Le charme insolite de la vie heureuse, inventée ou spontanée, le ton délirant et feutré, la vision plate ou brusquement chargée de relief, la lumière écrasée de la mémoire onirique, la *présence* existentielle des autres avec leurs visages d'autres, de la jeune fille avec son visage subjectif, comme dans les classiques surréalistes, sont des prises miraculeuses propres à la caméra. Le drame de celle-ci dans le film, c'est le retour — justifié par le sens de l'œuvre — à la théâtralité des scènes à plusieurs voix où la caméra à force de faire tapisserie (en dépit de très bons plans construits sur les lignes chères à Antonioni, Bardem, Astruc) perd de sa dignité fonctionnelle au grand agacement de certains : le plaisir trouvé aux ruptures de ton n'est pas donné à tout le monde. En fin de film, c'est la caméra qui, pour avoir trop joué de rôles est définitivement dévêtue, c'est elle que la pudeur feinte ou sincère des hommes du *cinéma spécifique* aura besoin de rhabiller très vite parce qu'elle est nue.

Voilà un film dont il n'y a pas lieu certes d'exalter indûment la valeur (l'absence complète d'épaisseur dans le jeu des acteurs autres que la Rossi Drago est la bienvenue dans la trame

du pirandellisme conventionnel — elle eût été inacceptable partout ailleurs — mais dont il faut dire le charme), l'efficacité par rapport à ses intentions (une excellente soirée pirandellienne, la dose de malaise n'atteignant toutefois jamais l'intolérable), et surtout l'opportunité au moment où, avec la crise de maturité du néo-réalisme, va rebondir la querelle du cinéma spécifique.

Vêtir ceux qui sont nus prend la stridence provocatrice de la *Femme sur la plage* de Renoir il y a quinze ans, ou de *La Pointe courte* d'Agnès Varda aujourd'hui. De quoi s'agit-il dans l'hostilité des bons esprits à ces deux derniers films et, je pense, à celui duquel je les rapproche ? D'une confusion entre le caractère spécifique des moyens du cinéma et une fidélité maladroitement justifiée à ses genres les plus éprouvés de 1929 à nos jours. Une fois dissipée cette confusion entretenue par l'expression « spécifique », on n'aura pas de peine à reconnaître que l'originalité du langage ne peut exclure la diversité des genres dans la création cinématographique, parmi lesquels la dramaturgie a sa place au même titre que l'essai. De la légitimité de cette place, *Vêtir ceux qui sont nus* et *La Pointe courte* sont des illustrations de grand mérite même si elles n'ont pas la perfection substantielle du *Voyage en Italie* de Rossellini à la suite duquel, comme l'avait écrit Rivette, toute une époque de cinéma non spécifique va s'engouffrer dans la brèche.

Un *théâtre filmé* est souhaitable qui ne soit pas plus la photographie d'une représentation qu'un *essai filmé* n'est celle d'un texte, mais qui donne au spectateur de cinéma que cela intéresse, une œuvre valable, où se retrouvent l'atmosphère, le rythme et l'intérêt d'un spectacle dramatique. La chose n'est pas nouvelle, et à la limite « le cinéma » des spécifiques n'en est guère éloigné ; elle n'est possible qu'avec précaution et hardiesse à la fois, comme vient de le faire Pagliero, c'est-à-dire sans hésiter quand il le faut, à *faire théâtre*. En France, ce genre de tentatives (pour lesquelles Autant-Lara est particulièrement doué encore qu'avec des fortunes diverses) se heurterait à un puissant tabou (les spectateurs de *Vêtir* au *Panthéon* ne se privent pas de ricaner) d'étanchéité des genres, qui a son fondement économique et social. Le cinéma doit s'en moquer, comme le fait la télévision à l'égard du cinéma lui-même et du théâtre (voir les pièces de Paddy Chayefsky pour la T.V. et son intéressante préface au volume qui en a été publié chez Simon et Schuster, New-York, 1955). Quant à *Vêtir*, reprendre les arabesques idéalistes de Pirandello sur mensonge et vérité est peut-être du temps consacré aux distractions d'un autre âge, mais là n'est pas la question.

Willy ACHER.

LIVRES DE CINÉMA

JEAN MITRY : S.M. EISENSTEIN (*Editions Universitaires*).

Le point de vue même du créateur n'est pas forcément la porte d'accès la plus facile à son œuvre. Félicitons Jean Mitry d'avoir eu le courage de s'engager sur cette route là et de la suivre jusque dans ses méandres glissants et ses droites les plus traîtresses. Une phrase de Valéry qu'il cite en exergue, nous suggère entre Vinci — celui du Louvre et celui de l'*Introduction* — et l'auteur de *Potemkine* un séduisant parallèle. Eisenstein est comme Léonard, ou Gœthe, un de ces génies dont *il serait non moins léger de mépriser le système que de le considérer* comme la seule clef possible de son œuvre. La théorie fameuse du « *montage d'attractions* », nous la découvrons moins fruste qu'il ne nous avait semblé jusqu'ici. Quelle fut l'ambition du plus grand cinéaste russe ? Créer un cinéma d'idées ? Donner, surtout, au film la forme, non plus de la fiction romanesque ou dramatique, mais du *poème* et emprunnter à ce dernier sa charpente et son ornement spécifiques le *nombre* et la *métaphore*. Que, malgré son exemple, le cinéma ait refusé de le suivre sur cette voie du lyrisme pur, où il voulait l'engager, n'infirme en rien la valeur de son propos. Dans maintes œuvres récentes, la poésie n'est plus dans la forme même, mais sait faire irruption par un biais, qui à force de s'infléchir, nous replace dans la direction même qu'Eisenstein avait indiquée. Le feu d'artifice de *To catch a Thief*, la séance au planétarium de *Rebel without a cause* sont bien des « attractions » au sens eisensteinien du terme. Ce qui légitime leur emploi, est qu'elles s'adressent plus à notre sensibilité qu'à notre intelligence : elles sont irrationnelles, quasi délirantes, nous suggèrent une infinité d'interprétations possibles, alors que le leit motiv de la vague, dans la *Red*, par exemple, nous irrite. Nous avons, il y a dix ans, condamné sans indulgence l'abus des effets de montage, approuvé cette réaction salutaire que fut le « plan séquence » de Welles ou de Wyler. Nous n'oublions pas cependant que la caractéristique première de l'expression cinématographique est, comme le rappelle Mitry « la multiplicité des points de vue ». Multiplicité qui, je l'ajoute, peut rester toute virtuelle, être faite d'éléments moins faciles à isoler que le simple plan. Dans le style moderne, non seulement un mouvement d'appareil, mais un geste, un regard, une parole constituent une coupure plus franche qu'un raccord de montage.

Le visage du cinéma est à double face : à qui l'oppose aux autres arts, peinture, drame ou roman, il apparaît tourné vers le concret, la continuité spartiale ou temporelle. Mais si nous voulons soutenir qu'il est un art digne de ce nom (plaidoyer moins nécessaire aujourd'hui qu'il ne fut du temps de sa croissance), c'est le côté abstrait que nous mettrons en lumière. On peut ainsi diviser les grands cinéastes du muet en deux groupes : d'une part les « naïfs » (terme qui n'a rien de péjoratif), Griffith, Chaplin ou Stroheim qui, pour conscients qu'ils fussent de leurs moyens, n'essayaient pas de raccorder leurs propres préoccupations avec celles de l'art de leur temps. En face d'eux les grands maîtres européens : Murnau, Dreyer, Gance, Eisenstein tous plus ou moins imbus de cette idée que le film devait s'inspirer des principes de l'esthétique la plus moderne (celle des Stanislawsky, des Meyerhold, des Reinhart). A ne considérer que l'évolution postérieure, force est d'accorder raison aux premiers. Et pourtant l'œuvre des seconds, fut peut-être la plus grande. Contradiction qu'il est toujours fructueux de méditer...

Toutefois nous avons peine à suivre Jean Mitry lorsque sous prétexte qu'ils sont inachevés, il tient à l'écart *Que Vive Mexico* et *Ivan le Terrible*, les deux des films d'Eisenstein qui ont, au contraire, le plus séduit ma génération. Le premier est, pour ma part, celui que je place le plus haut, non tant parce qu'il est resté à l'état d'esquisse, nous livrant toute nue une poésie qui n'a pas besoin d'articulations trop appuyées, mais bien parce qu'il est, comme le *Tabou* de Murnau, la précieuse étincelle jaillie au contact de deux civilisations, de deux formes d'art, de deux philosophies, corrigeant par le luxe brut de sa matière l'excès d'intellectualisme dont on peut accuser notre auteur : et puis peut-être aussi parce que le génie du cinéaste marxiste trouve dans l'expression du « sacré » son meilleur champ d'exercice. Quant à *Ivan le Terrible*, c'est beaucoup plus qu'une « suite d'images prodigieuses ». La beauté strictement pictorale de chaque plan y est peu de chose vis-à-vis de la rigueur architecturale de l'ensemble, de cette géométrie si exigeante qu'il n'est pas un seul geste des acteurs qui ne s'y doive à tout instant plier. C'est à cette œuvre que s'applique avec le plus d'exactitude ce qu'en 1929, Eisenstein confiait à Jean Mitry, au Louvre devant *La Vierge aux Rochers* : « Je *sais* que les sentiments d'harmonie, de perfection, que cette œuvre me procure, dépendent en partie de l'organisation géométrique des lignes et des formes. Or, tout en le sachant, je n'en éprouve pas moins cette émotion intense, ce sentiment d'extase qui me bouleverse et me prend tout entier. La raison m'éclaire, mais *après coup*. Elle ne détruit pas le sentiment, elle l'illumine. » Une conscience aussi aiguë, si elle n'est pas la compagne nécessaire du génie, ne doit pas non plus nous sembler suspecte. L'art d'Eisenstein, certes, dépasse en profondeur, son système, mais ainsi le prévoyait-il, le souhaitait-il lui-même.

Eric ROHMER.

MARCEL MARTIN : LE LANGAGE CINEMATOGRAPHIQUE (*Editions du Cerf*).

C'est bien, comme il nous est dit « un recensement méthodique, une étude détaillée de tous les procédés d'expression utilisés par le film ». Le travail auquel s'est livré l'auteur, le nombre de citations, de références (1) force l'estime. L'inconvénient de tels ouvrages est que, soucieux de choisir les faits de langage les plus caractéristiques, ils mettent sur le même plan les artifices les plus déplaisants et les plus belles trouvailles du génie. Il fallait, ou bien se borner à n'être qu'un répertoire, s'interdire tout jugement de valeur, ou bien prendre une position esthétique mieux définie. La même confusion se marque dans le choix des chapitres : les éclairages, le montage, les ellipses, les symboles, ces notions n'ont pas, à mon sens, de dénominateur commun. Il convenait, peut-être de suivre tout simplement la genèse du travail créateur, de la préparation à la réalisation, et de n'accepter que les catégories traditionnelles de montage, cadrage, découpage, etc... ou, plus ambitieusement, adopter la division observée par les grammairiens : morphologie, syntaxe, stylistique, rhétorique. La notion même de langage cinématographique étant arbitraire, un peu de parti pris n'eût pas nui. Nous attendions une prise de position, plus ferme, plus personnelle (la conclusion est vague et décevante) un jugement mieux affranchi de certains préjugés. Pourquoi, cette sévérité envers l'écran large, la couleur ? S'il existe un langage cinématographique, il ne peut se plier à d'autres règles que « l'usage des bons auteurs ». Sans doute, n'avons-nous pas encore assez de recul pour séparer la bonne herbe de l'ivraie. Un dictionnaire, une grammaire « historiques », n'eussent pas prêté le flanc aux mêmes reproches. L'ouvrage de M. Marcel Martin aurait, ainsi conçu, présenté l'utilité d'un bon instrument de travail : il n'est qu'une dissertation d'écolier, mal affranchi de l'influence de ses maîtres.

E. R.

---

(1) Exacte en son ensemble, si ce n'est que l'illustration n° 28 est une photographie de plateau et non pas un extrait du film *Notorious*.

LE COURRIER DES LECTEURS

Le début de la lettre que nous publions ci-dessous sert de lui-même d'introduction à ce courrier.

Messieurs,

Puisque, dans le « courrier des lecteurs » du nº 56, vous publiez, en premier, une lettre d'un lecteur mécontent en indiquant que vous supposez que l'avis de ce lecteur « n'engage que lui seul », je me sens tenu de vous adresser ce mot pour, moi aussi, crier « gare ! ». Votre lecteur mécontent du nº 56 n'est pas le seul.

On ne peut pas toujours voir autant de films qu'on le voudrait, et on peut désirer se faire une idée d'un film qu'on n'a pas vu (ou ne verra pas) en en lisant la critique. On ne peut connaître à l'avance les parti pris et les manies de *tous* vos collaborateurs, et à priori (s'il ne s'agit pas d'un film signé Hawks, Lang, Aldrich, Ray, et encore quelques autres ex-grands ou jeunes fumistes), on est tenté de les prendre au sérieux. Mais lorsqu'on se trouve avoir vu, par accident, un navet aussi sensationnel que « Magnificent Obsession », où vraiment *rien* ne peut être mis à l'actif du film, et qu'on lit, dans le nº 49 des « Cahiers » — sous le titre « Portrait d'un honnête homme » ! — la critique qu'en fait Philippe Demonsablon (qui trouve moyen de citer Pascal à propos du film), on se demande si la revue ne se paie pas, de temps en temps, la tête de ses lecteurs...

Mais vous dites que le nombre de vos abonnés croît. Vous devez vous demander pourquoi les mécontents se réabonnent ? Ma foi, dans l'espoir que la situation s'améliorera — ou peut-être pour rigoler, franchement, à des critiques comme celle de « Magnificent Obsession »... ou celle de « Gentlemen Prefer Blondes »...

Pour passer à Hawks : que « Scarface », « Only Angels Have Wings », et quelques autres, soient des chefs-d'œuvre, c'est certain. Mais à côté de ceux-là, il y a « Sergeant York », « Air Force », « To Have and Have Not », et combien d'autres navets ! Lorsque Hawks, devenu, comme tant d'autres « ex-grands » d'Hollywood, metteur en scène à tout faire, produit un « Land of the Pharaohs », vos critiques ont recours à l'astuce du « malentendu » : on admet — on ne peut faire autrement — que « les apparences sont dangereuses, puisqu'elles sont celles du pire genre hollywoodien » ! Tu parles ! Hawks lui-même, dans ces entretiens qui occupent quatorze pages du nº 56, traite de plaisanterie ce navet qu'est « Gentlemen Prefer Blondes », dans lequel, à en croire MM. Rivette, Domarchi et Scherer, il faudrait voir un film sérieux (quant au fond). Voyez la technique : on titre « Alceste est dans le sac », on mentionne en passant Faulkner (qui ne compte sûrement pas, pour assurer sa renommée, sur ce qu'il a pu livrer comme marchandise à Hawks !), et, pour ceux qui ne marcheraient pas, on annonce à l'avance que le film va faire commettre (aux autres) d'énormes contresens ! Encore le malentendu ! Hawks reste « le plus grand cinéaste américain vivant » (Rivette), « le plus grand metteur en scène américain « (Domarchi), et tant pis pour le spectateur (ou le critique « qui passe à côté ») ! De qui se moque-t-on ?

Et, soit dit entre parenthèses, à quel degré d'aveuglement faut-il être parvenu pour écrire, comme le fait un de ces messieurs dans le nº 38, qu'on trouve dans « Gentlemen Prefer Blondes » un réquisitoire plus fort que ceux de Laszlo Benedek (je pense au « Wild One ») !

Je crois qu'il y aurait intérêt à diminuer (car il ne faudrait pas la supprimer entièrement) la ration mensuelle des articles — et surtout des critiques — émanant d'une certaine équipe, reconnaissable à son vocabulaire pata-métaphysique, à la glorification systématique d'un certain genre de produits (américains, de préférence), et à une déplaisante attitude de gamins aussi sûrs d'eux-mêmes que de l'incapacité des confrères qui « passent à côté » de ce qu'ils admirent.

Dans le nº 44, André Bazin demande « comment peut-on être hitchcocko-hawksien ? », et reconnaît que « les thuriféraires d'un certain cinéma américain » paraissent « réduire le cinéma à ce qu'il exprime » — mais il ne s'agit pas seulement de ça ! Et comment le même Bazin peut-il penser que la publication (« courrier » du nº 50) de la lettre d'un père jésuite emballé par « Rear Window » va satisfaire les lecteurs qui critiquaient les « jeunes Turcs » de la rédaction — puisque ces critiques s'adressaient justement à ce genre d'exégèses (en général, il est vrai, beaucoup plus tirées par les cheveux, et sur des films le justifiant moins

que « Rear Window »)! S'il est exact que « les genres réputés de pur divertissement peuvent fort bien servir de truchement aux messages les plus profonds », *il est aussi exact que toute* personne douée d'imagination et de parti pris peut fabriquer les choses les plus profondes à partir de *n'importe quel* produit de pur divertissement de l'usine hollywoodienne. Est-ce de crainte d'être accusés de manquer d'intelligence, de « passer à côté », que tant de critiques des « Cahiers » se battent les flancs pour voir quelque chose là où il n'y a rien — ni fond ni forme?

Après les remous causés par le numéro spécial sur « Hitch », on pouvait s'attendre à ce que la situation s'améliore un peu. Mais dans ce même nº 44 où André Bazin « marquait le coup », le lecteur a encore droit, sur treize pages, à l'un de ces cocasses « entretiens avec Alfred », où l'on ne sait qu'admirer le plus : le mauvais anglais reproduit dans les notes, ou la niaiserie des répliques du grand homme (« that is my soul getting into the subject »). Les admirateurs d'Alfred devraient bien se garder de le faire parler.

Qui plus est, et pour ne s'en tenir qu'aux critiques de films, il est paru en un an environ une *vingtaine de critiques signées par : Chabrol, Lachenay*, Demonsablon, Truffaut, Rivette, Goute, critiques qui relevaient toutes du dithyrambe hystérique. Parmi ces critiques grotesques, deux sont remarquables par leur dernier alinéa, au ton prétentieux et typiquement « jeune Turc » (l'accent étant mis sur le mot « jeune ») : les critiques de « Johnny Guitare » et de « Rear Window », toutes deux parues dans le nº 46.

Je trouve qu'il y un peu de l'abus. On trouve dans les « Cahiers » foule d'articles — et même de critiques de films! — fort intéressants. Il est d'autant plus nécessaire que vous sachiez ce qui, du point de vue de certains lecteurs, « cloche » nettement.

Pour finir, une suggestion. Si, chaque fois que sort à Paris quelque article de pacotille du genre « The Big Knife » (film prétentieux, qui ne dit pas plus que la pièce de théâtre et le dit moins bien, bien américain par son pseudo-intellectualisme et sa fausse audace), la critique en est réservée à l'un de vos exégètes spécialistes du vide, pourquoi ne pas faire suivre le « papier » d'une contre-critique, autrement dit d'une vraie critique?...

A. LEVEILLE,
NEW YORK.

Nous remercions M. Leveillé, malgré sa sévérité, de lire les CAHIERS avec autant d'attention et laissons répondre d'autres lecteurs.

Messieurs,

Je joins à cette lettre le montant de mon abonnement aux *Cahiers*. Votre revue est devenue tout à fait excellente ces derniers temps, et votre numéro spécial « Cinéma américain », outre ses qualités critiques, est merveilleusement documenté.

En tant que jeune réalisateur, je tiens à vous dire que j'apprécie énormément le combat que vous menez pour un certain cinéma d'auteur, le seul valable à mon point de vue autant qu'au vôtre.

Je suis parfois en complet désaccord avec l'un de vous, je vous reprocherais volontiers certains tics plutôt énervants, mais votre revue n'est jamais bête ni vulgaire, alors que le cinéma français s'enlise dans la bêtise et la vulgarité, à cinq ou six noms près.

Votre attitude porte ses fruits, puisque François Truffaut fait déjà figure d'épouvantail dans la profession et que les tenants de la « qualité » française commencent à s'interroger avec effroi! Je vous supplie de continuer à fustiger les médiocres, à rétablir les valeurs, à détruire les mythes traditionnels, pour en ériger d'autres, fussent-ils parfois contestables, à lutter pour un cinéma puissant et digne, et je vous assure Messieurs, de ma sincère estime.

Louis MALLE.
PARIS.

Messieurs,

...Je suis à peu près d'accord avec la plupart de vos classements ; mais je tiens à manifester mon étonnement devant le peu de succès que semblent avoir eu auprès de la majorité de vos critiques *La Terre des Pharaons* (deux fois classé seulement et très mal) et *A l'ombre des Potences* qui n'est pas mentionné une seule fois.

D'autre part je me permets de vous adresser une suggestion : vous pourriez revenir un peu plus souvent « en arrière » pour étudier certaines périodes de l'histoire du cinéma. Etant donné que vous avez renouvelé le sens et les fins de la critique de cinéma à peu près, vos lecteurs trouveraient certainement un grand profit à vous voir reconsidérer les faux jugements portés à l'époque de la sortie des films d'il y a quinze ou vingt ans : attachez-vous par exemple à la période du cinéma français d'avant 1939 ; efforcez-vous de détruire les mythes de Duvivier grand metteur en scène, de Carné ou de René Clair grands génies du cinéma ; soulignez bien que le seul grand réalisateur français de cette époque fut Renoir et montrez combien il est drôle de voir dans les Histoires du Cinéma Duvivier mis sur le même plan que Renoir.

Je termine cette lettre en vous encourageant — comme doivent le faire d'ailleurs la plus grande partie de vos lecteurs — à persévérer dans votre magnifique effort de défense du vrai cinéma.

Fidèles sympathies à tout l'équipe des *Cahiers* et en particulier aux « Hitchocko-Hawksiens ».

H. RICARD.
PARIS.

Monsieur.

... Je veux dire que je me range au côté de tous les lecteurs qui approuvent la « ligne » et le ton des Cahiers. Il est bon que ces derniers soient moins abstraits et se rapprochent à la fois de leurs lecteurs (qui me paraissaient, jadis, une faune inquiétante dans son absence de manifestation) et du cinéma tout court (même en ses futilités). Combien nous aimons ces réflexions, aperçus de rencontres, détails farfelus et « signaux » à la sauvette qui font le « petit journal intime du cinéma »...

Mais tout ceci n'est rien : l'important, c'est que tous les rédacteurs, ou presque, sachent traiter les sujets les plus graves sans nous infliger une lourdeur éléphantesque. Cette désinvolture sévère, ce dandysme que j'entends certains vous reprocher, n'empêchent pas l'étude élégante et *claire* sur un sujet difficile (et je pense par exemple à la « lettre sur Rossellini », de J. Rivette).

Mais je ne veux pas terminer sans chanter les louanges de la Table. Sa précision méticuleuse, amoureuse, est un régal de cinéphile. Il est bien vrai qu'on la consulte par plaisir, sans doute parce que ces noms, ces titres, ces signes arithmétiques (cousins de « six et demi-onze », ou de « 08/15 ») suffisent au rappel de tel ou tel article qu'on *a* aimé.

Savez-vous quel instrument d'étude sociologique offre par ailleurs cette table ? Je me proposais de faire une critique historique de la rédaction des Cahiers à l'aide de ce document : le chassé-croisé des divers collaborateurs des Cahiers y trace un ahurissant ballet de coïncidences, apparitions, disparitions, tendances, etc., du plus bel effet.

Hélas ! je vis bientôt l'insuffisance de mon information. Pour apprécier objectivement, il m'eût fallu connaître l'âge, le physique, les tics, les complexes, le comportement sexuel de tous ces critiques. Tâche colossale !

Connaître l'existence du crocodile de Bazin, ou du petit chat disloqué ; savoir l'importance des dessous dans l'œuvre philosophique de Robert Lachenay : c'est bien.

Ces éléments suffisent-ils ? Honnêtement, scientifiquement, je ne pouvais l'affirmer.

Voilà pourquoi, Monsieur le Directeur, j'ai renoncé à ce travail important.

Avec mes sentiments les meilleurs.

Michel GUINAMANT,
LE BOUSCAT.

P. S. — Dans cette Table, où les erreurs, s'il y en a, doivent être infimes, j'ai relevé deux omissions : je vous les signale.

Metteurs en scène.
CIAMPI Yves
« L'Esclave ».
Note (J. Doniol-Valcroze) : 28/62.

PABST G.W.
Encore l'Opéra de Quat' Sous (L.H. Eisner) : 37/32-33.

L'indulgence des trois lettres précédentes et l'intérêt que leurs auteurs portent aux CAHIERS nous réconfortent et nous les en remercions. Maintenant, terminons sur la lettre qui est peut-être la plus « critique » de ce courrier.

Monsieur,

Je voudrais ajouter quelques réflexions au réabonnement que j'ai souscrit en janvier.

Vous écriviez il y a quelque temps dans « France *Observateur* » *à propos de Lola Montès* que vous pratiquez le moins possible une critique « subjective » et que vous essayez de toujours motiver vos jugements favorables ou non. Voilà la règle de toute critique et vous la suivez toujours. Malheureusement trop de collaborateurs des *Cahiers* semblent se faire un malin plaisir d'en prendre exactement le contre-pied, et ne livrent au lecteur, dans un jargon pseudo-psychologique et prétentieux, que des épanchements de leur « moi » ce qui ne peut guère intéresser que leurs amis qui les lisent. Et le film dont on est censé faire la critique étant supposé connu, on s'y réfère de telle façon que le lecteur qui ne l'a pas encore vu ne peut tirer de l'article aucun élément d'appréciation objective, et se demande si oui ou non, le film en question mérite qu'on aille le voir. J'ajoute que trop souvent, le même Bla-bla-bla ne présente pas plus d'intérêt lorsqu'on le relit après avoir vu le film, car il n'apporte rien de cohérent ni de clair. Là est le défaut majeur des *Cahiers* et cela devrait être corrigé (je pense d'ailleurs pour être juste qu'il y a une amélioration depuis quelque temps). Le cas Bazin, qui tombe aussi trop souvent dans la critique subjective par une tendance naturelle à « reconstruire » le film qu'il vient de voir (le spectateur ne fait-il pas le film autant que le réalisateur ?) est tout de même différent parce que Bazin donne toujours sur le film qu'il analyse assez de précisions pour que le lecteur s'y reconnaisse parce qu'il est clair, non prétentieux, rigoureux. Je n'attaquerai pas les *Cahiers* à propos de certains films et de certains réalisateurs. Cependant je trouve l'idolâtrie « hitchcocko-hawksienne » un peu lassante. Ne serait-il pas temps de se tourner vers d'autres dieux. J'admets que Hawks ait réalisé de très bons films, mais de l'un à l'autre on ne voit s'édifier une œuvre. Et rien du tout de ce que pourra écrire Rivette ne fera que je me précipite voir *Les Hommes préfèrent les Blondes* ou *La Terre des Pharaons.* Mais les *Cahiers* ont bien rempli leur rôle en donnant toute leur importance à des films comme *La Comtesse aux pieds nus* (qui n'a tenu ici que trois jours !) ou *Lola Montès* (déception générale dans le public troyen) ou les *Mauvaises Rencontres.*

L'éditorial du numéro de janvier souligne les efforts accomplis pour rendre les *Cahiers* plus vivants. Je crois qu'en effet les *Cahiers* sont en progrès. La revue des films est utile et l'idée du « Conseil des Dix » très bonne; je déplore que Sadoul n'y participe plus : il me semble que son point de vue manque dans l'éventail idéologique de cet aéropage.

J'aimerai que vous critiquiez plus profondément les films qui sont de grands succès commerciaux et qui sont de faux « bons films » qu'un public, même évolué autrement que sur le *plan cinéma,* juge bons ; par exemple *Les Aristocrates* ou *Les Evadés* ou *Chiens perdus sans collier.* Vous me direz que parmi vos lecteurs, personne ne peut trouver que ce sont de bons films. Mais vous avez des lecteurs récents, non encore « formés » par la lecture suivie des *Cahiers.* Et il me semble qu'il ne serait pas mauvais de lutter avec plus de précision contre cette fausse idée de « bon film » qu'est de plus en plus celle du cinéma français. Je ne veux pas terminer par une note restrictive. On est touché par l'amour du cinéma dont témoigne l'équipe des *Cahiers.* J'envie Truffaut de s'être grisé cinq fois en sept jours de *Lola Montès.* Moi qui ne peux aller au cinéma que très peu (manque de santé, d'argent, de temps), j'essaie de voir ce qui importe. Les *Cahiers* m'aident dans mon choix et je les en remercie. Félicitations pour le numéro sur le cinéma américain et pour la Table des Matières.

Veuillez agréer, Monsieur, mes meilleures salutations.

Madame A. BETHERY,
TROYES.

FILMS SORTIS A PARIS DU 28 MARS AU 24 AVRIL

11 FILMS AMERICAINS

The Purple Mask (*Le Cavalier au Masque*), film en CinemaScope et en Technicolor de Bruce Humberstone, avec Tony Curtis, Colleen Miller, Gene Barry, Dan O'Herlihy. — Rien ne convient mieux au genre aventures chevaleresques que le ton dynamique de la comédie : telle est la leçon que l'on peut tirer de ce film fort divertissant.

The Road to Denver (*Colorado Saloon*), film en Trucolor de Joseph Kane, avec John Payne, Mona Freeman, Lee J. Cobb. — Ce Kane est un drôle de citoyen.

Sky Commando (*Commando du Ciel*), film de Fred F. Sears, avec Dan Duryea, Frances Gifford, Touch Connors. — Acteur B, scénario C, metteur en scène D, film Z.

The Swan (*Le Cygne*), film en CinemaScope et en Eastmancolor de Charles Vidor, avec Grace Kelly, Alec Guiness, Louis Jourdan. — On y trouve à rire et à pleurer : tout le monde est satisfait. Imaginé pour exploiter la veine des aventures de Margaret, ce film bénéficie d'une actualité bien plus brûlante.

Davy Crockett, King of the Wild West (*Davy Crockett, Roi des Trappeurs*), film en Technicolor de Norman Foster, avec Fier Parker, Buddy Ebsen, Kenneth Tobey, Basil Ruysdael. — Davy Crockett, c'est du gâteau (pour le jeudi après-midi) ; mais fait pour les enfants, ils ne peuvent en comprendre les intentions humoristiques.

Rebel without a Cause (*La Fureur de Vivre*), film en CinemaScope et en Warnercolor de Nicholas Ray, avec James Dean, Natalie Wood, Sal Mineo, Jim Backus. — Voir critiques dans ce numéro, page 32.

The Left Hand of God (*La Main gauche du Seigneur*), film en CinemaScope et en DeLuxe de Edward Dmytryk, avec Humphrey Bogart, Gene Tierney, Lee J. Cobb. — Un coup de point, un coup de dés. Bogart se déguise en prêtre et courtise Gene Tierney : on regrette que le sujet ne soit pas traité à fond.

Love me or leave me (*Les Pièges de la Passion*), film en CinémaScope et en Eastmancolor de Charles Vidor, avec Doris Day, James Cagney, Cameron Mitchell. — Voir critique dans ce numéro, page 43.

Dreams that Money can buy (*Rêves à vendre*), film en 16 mm. Kodachrome de Hans Richter, avec la collaboration de Max Ernst, Fernand Léger, Man Ray, Marcel Duchamp, Alexander Calder, avec Jack Bittner, Victor Vicas, Dorothy Griffith. — Le surréalisme à la portée de tous : un Fernand bien léger, un Man qui ne vaut pas Nicholas, un Duchamp qui ferait mieux de retourner à la terre. Au milieu de tout cela, Alexander paraît le grand.

The Rose Tatoo (*La Rose Tatouée*), film en VistaVision de Daniel Mann, avec Anna Magnani, Burt Lancaster, Marisa Pavan. — Voir critique dans ce numéro, page 45.

The Bounty Hunter (*Terreur à l'Ouest*), film en Warnercolor d'André de Toth, avec Randolph Scott, Dolorès Dorn, Marie Windsor. — Quelle que soit la salle où passe ce Western, ne vaut pas le déplacement.

3 FILMS ANGLAIS

Confession (*Piège pour une Canaille*), film de Ken Hughes, avec Sydney Chaplin, Audrey Dalton, John Bentley. — Pâle copie de *La Loi du Silence* accommodée de morceaux piqués à droite et à gauche dans l'œuvre hitchcockienne. Plus consternant que scandaleux.

You know what Sailors are (*Prisonnier du Harem*), film en Technicolor de Ken Annakin, avec Akim Tamiroff, Donald Sinden, Sarah Lawson. — Un petit bijou du plus pur « humour anglais ».

Doctor at Sea (*Toubib en mer*), film en VistaVision et en Technicolor de Ralph Thomas, avec Brigite Bardot, Dirk Bogarde, Brenda de Banzie, James Robertson Justice. — Voir le précédent ; ne mérite pas qu'on lui lance une bouée de sauvetage.

8 FILMS FRANÇAIS

Les Aventures de Gil Blas de Santillane, film en Agfacolor de René Jolivet, avec Georges Marchal, Susana Canales, Jacques Castelot, Barbara Laage (*film franco-espagnol*). — Le plus Lesage des deux est bien celui qu'on pense.

Cette Sacrée Gamine, film en CinemaScope et Eastmancolor de Michel Boisrond, avec Brigitte Bardot, Jean Bretonnière, Raymond Bussières. — Voir critique dans le numéro 58, page 43.

Le Couturier de ces Dames, film de Jean Boyer, avec Fernandel, Suzy Delair, Georges Chamarat, Pasquali. — Un Fernandel de la grande cuvée. Mais nous avons toujours pensé que cette vigne donnait un picrate qui n'est pas roi du rail.

La Meilleure Part, film en CinemaScope et en Eastmancolor de Yves Allégret, avec Gérard Philipe, Michèle Cordoue, Gérard Oury. — Gageons que Carné et, surtout, Gance auraient su tirer meilleur parti de ce sujet pour lequel ils avaient été pressentis : il faut une certaine carrure pour ne pas se laisser écraser par un barrage.

Paris Canaille, film de Pierre Gaspard-Huit, avec Dany Robin, Tilda Thamar, Daniel Gélin. — Les paris stupides ; amitiés à Annette Wademant pour la qualité des dialogues et à Darry Cowl pour un numéro irrésistible.

Plus de Whisky pour Callaghan, film de Willy Rozier, avec Tony Wright, Robert Burnier, Magali de Vandeuil. — Le rival de Lemmy Caution le bat sur son propre terrain. La sobriété sied mal à ce digne fils de la perfide Albion.

La Sorcière, film d'André Michel, avec Marina Vlady, Maurice Ronet, Nicole Courcel. — Pourqoi s'obstiner à faire des films de balais ? Une pointe de gentillesse ne suffit pas à faire passer la mise en scène pour de « la belle ouvrage ».

Voici le Temps des Assassins, film de Julien Duvivier, avec Jean Gabin, Danièle Delorme, Gérard Blain. — Voir critique dans ce numéro, page 48.

8 FILMS ITALIENS

L'Amore, film de Roberto Rosselini, avec Anna Magnani, Federico Fellini. — Voir critique dans ce numéro, page 38.

Musoduro (Marco la Bagarre), film en Ferraniacolor de Giuseppe Bennati, avec Marina Vlady, Cosetta Greco, Fausto Tozzi, Gérard Landry. — Mélodrame paysan sans intérêt : un poing, c'est tout.

Il Segno di Venere (Le Signe de Vénus), film de Dino Risi, avec Sophia Loren, Vittorio de Sica, Franca Valeri, Raf Vallone. — Les aventures de Sophia : cette fois, après avoir délaissé un photographe hurluberlu, un marchand de stylos escroc et un poète décati, la vamp épouse un pompier. Mais où est le bon goût ?

Un Siècle d'Amour, film de Lionello de Felice avec Maurice Chevalier, Nadia Gray, Aldo Fabrizi, Eduardo de Filipo. — Chevalier était bien l'interprète idéal. Les cinq sketches se le disputent en platitude.

1 FILM RUSSE

Veliky Voine Albany (Scander Beg), film en Sovcolor de Serge Youtkevitch, avec Akaki Khorava, Vesa Imani, Adivis Alibali. Ce ne sont pas dix mille figurants qui font un grand film. On risque de couper l'épique et de se retrouver capot.

1 FILM SUISSE

Heidi et Pierre, film en Technicolor de Franz Schnyder, avec Heinrich Gretler, Elsbeth Sigmund, Thomas Klamet. — Un public sentimental ou de moins de douze ans goûtera certainement les aventures de ces charmants bambins. Ah ! ces petits suisses...

1 FILM YOUGOSLAVE

La Route Sanglante, film de Kare Bergstrom et Rados Novakovic, avec Milan Milosevic, Ola Isene. — La conscience professionnelle, c'est très bien, mais ce long métrage entier ne vaut pas un plan de *Nuit et Brouillard.*

P.-S. — Nous avons omis de signaler dans le numéro 57 *Villa Sans Souci,* film français de Maurice Labro, avec Jean Bretonnière, Geneviève Kervine, sorti le 22 février, et dans le numéro 58 *Hollywood Burlesque (Les Danseuses de l'Amour),* film américain de Emma Goldstone, avec les reines du strip-tease, sorti le 23 mars. Ils pouvaient d'ailleurs aussi bien rester dans l'oubli.

AU SOMMAIRE DE NOS PROCHAINS NUMÉROS

JACQUES BECKER : Vacances en novembre (scénario inédit).

ROBERT BRESSON et **JEAN COCTEAU** : Les Dames du Bois de Boulogne (dialogue).

JEAN DOMARCHI : Le fer dans la plaie.

JACQUES DONIOL-VALCROZE et **JACQUES RIVETTE** : Entretien avec Jean Cocteau.

CARL DREYER : Réflexions sur mon métier.

LOTTE H. EISNER : Notes sur Stroheim.

PAUL GUTH : Après « Les Dames ».

FEREYDOUN HOVEYDA : Grandeur et décadence du Sérial III.

JEAN-JACQUES KIM : Orphée et le Livre des Morts Thibétains.

FRITZ LANG : Mon expérience américaine.

ANDRE MARTIN : Un cinéma de la personne (Federico Fellini).

JEAN RENOIR : Le Cœur à l'aise.

JACQUES RIVETTE et **FRANÇOIS TRUFFAUT** : Entretien avec Max Ophuls; Entretien avec Nicolas Ray.

ROBERTO ROSSELLINI : Dix ans de Cinéma (suite).

JOSEF VON STERNBERG : Plus de lumière.

FRANÇOIS TRUFFAUT : La Politique des Auteurs.

●

ET DES TEXTES D'ALEXANDRE ASTRUC, JEAN COCTEAU, FEDERICO FELLINI, ABEL GANCE, ROGER LEENHARDT, JACQUES MANUEL, FAUSTO MONTESANTI ET GEORGES SADOUL.

CAHIERS DU CINÉMA
Revue mensuelle du cinéma

Rédacteurs en Chefs : A. BAZIN, J. DONIOL-VALCROZE et LO DUCA
Directeur-gérant : L. KEIGEL

●

●

Prix du numéro : **250 Frs** (Etranger : **300 Frs**)

Abonnement 6 numéros :		Abonnement 12 numéros :	
France, Union Française ..	**1.375 Frs**	**France, Union Française ..**	**2.750 Frs**
Etranger	**1.800 Frs**	**Etranger ....**	**3.600 Frs**

Tarifs spéciaux pour étudiants et ciné-clubs

●

Adresser lettres, chèque ou mandat aux **CAHIERS DU CINEMA, 146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY 05-38).**
Chèques postaux : **7890-76 PARIS**

●

Les articles n'engagent que leurs auteurs.
Les manuscrits ne sont pas rendus.

Le Directeur-Gérant : L. KEIGEL.
Imprimerie CENTRALE DU CROISSANT, Paris — Dépôt légal : 2e trimestre 1956.



VOICI LE TEMPS DES ASSASSINS
JEAN GABIN — DANIÈLE DELORME
UN FILM DE JULIEN DUVIVIER

LA BANDE A PAPA
FERNAND RAYNAUD — REAL. GUY LEFRANC

DON JUAN
TECHNICOLOR
FERNANDEL - CARMEN SEVILLA - ERNO CRISA
DANS UN FILM DE JOHN BERRY

PAR DESSUS LES MOULINS
CINEMASCOPE
TECHNICOLOR
VITTORIO DE SICA — SOPHIA LOREN
UN FILM DE MARIO CAMERINI

TOUTE LA VILLE ACCUSE
JEAN MARAIS — ETCHIKA CHOUREAU
NOEL ROQUEVERT — REAL. C. BOISSOL



pathé consortium cinéma